

7.9.



ENCYCLOPÉDIE-RORET.

778

PEINTRE
D'HISTOIRE
ET
SCULPTEUR.



PARIS.

LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFVILLE, N° 12.

124

125

ENCYCLOPÉDIE-RORET

PEINTRE
ET SCULPTEUR.

AVIS.

Le mérite des ouvrages de l'**Encyclopédie-Roret** leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il porte la signature de l'Editeur, qui se réserve le droit de le faire traduire dans toutes les langues, et de poursuivre, en vertu des lois, décrets et traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de ses droits.

Le dépôt légal de ce Manuel a été fait dans le cours du mois de mai 1858, et toutes les formalités prescrites par les traités ont été remplies dans les divers Etats avec lesquels la France a conclu des conventions littéraires.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Roret', with a large, decorative flourish underneath.

MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE

ET

DU SCULPTEUR

CONTENANT

L'Esthétique, les principes généraux et les applications pratiques sur l'Art; des Notions sur l'exécution mécanique et les couleurs; des Observations sur les concours, et suivi d'un Vocabulaire du Peintre et du Sculpteur, contenant les définitions raisonnées des termes employés dans les arts du dessin.

PAR MESSIEURS

L.-C. ARSENNE ET FERDINAND DENIS.

Nouvelle Édition, revue et entièrement refondue.

**Par MM. VASSE, PEINTRE D'HISTOIRE,
F. MALEPEYRE ET E. R.**

PARIS

**A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, 12.**

1858.

Les Auteurs et l'Éditeur se réservent le droit de traduction.





INTRODUCTION.

Un Manuel sur la Peinture à l'huile, offrant à l'élève des règles sûres, des garanties basées sur la longue expérience de l'auteur, des préceptes acquis par de pénibles et fatigants travaux sur cet art ; traitant d'un côté des hauts intérêts de l'art et de l'autre initiant l'industrie à certains principes, qui naturellement se rattachent à ses travaux, embrassant à la fois le mécanisme et le matériel de la peinture à l'huile ; voilà, en un mot, le traité que l'auteur, en s'appuyant sur les opinions d'hommes spéciaux qui ont bien voulu lui fournir aussi quelques matériaux, se propose de développer dans cet ouvrage.

Ce traité contient de plus des observations importantes sur l'emploi des couleurs à l'huile. On sait qu'avec le temps ce genre de peinture perd sa fraîcheur, devient farineuse, pousse au noir. On indique dans ce Manuel le principe et la cause physique de ces transformations ; enfin on fait connaître les moyens de prévenir cet inconvénient, qui afflige tous les amis

des arts, qui voient ainsi les ouvrages des plus grands maîtres se détériorer de jour en jour sous de fâcheuses influences.

Il importe donc à l'artiste de connaître de meilleures substances que celles auxquelles on se plaint d'être réduit, et c'est en appliquant à la peinture les progrès et les expériences de la chimie moderne, que l'auteur croit avoir rempli un devoir impérieux. Il est temps, en effet, qu'on fasse tourner ces découvertes expérimentales des sciences physiques au profit du plus noble et du plus aimable de tous les arts.

Cet ouvrage, quoique n'ayant pour objet que d'exposer quelles peuvent être les ressources de la peinture, renferme une foule d'observations utiles sur l'art lui-même et l'ensemble de ses principes. Le sujet n'est pas nouveau, mais il n'est pas épuisé, et l'on peut dire encore sur cette matière des choses d'une haute importance, qui offriront toujours de l'intérêt pour le lecteur éclairé ou pour celui qui veut l'être.

EDOUARD VASSE.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE ET DU SCULPTEUR.

CHAPITRE PREMIER.

Loi de la nature et moyen de l'art.



Un véritable artiste est créateur : imiter n'est pas créer. Mais l'imitation étant une loi de la nature et un moyen livré à toutes les volontés, si nous parvenons à distinguer ce qui est le fait d'une imitation *nécessaire*, ce qui est le fait d'une puissance qui sait combiner, assembler d'une manière imprévue, des élé-

ments qu'elle cimente de sa propre vie, nous aurons diminué de beaucoup la difficulté de nous entendre.

Considérons d'abord le mot imitation comme signification d'un mouvement sympathique : nous savons tous que cette disposition qui nous porte à nous répéter les uns les autres, ou à répéter machinalement tous les actes dont nous sommes témoins, non-seulement lorsque nous en sommes frappés immédiatement, mais lorsque notre mémoire nous les rappelle, nous savons, disons-nous, que cette disposition modifie la propre manière d'être de chacun de nous. Nous sommes donc continuellement sous l'influence les uns des autres, et quoique chaque individu, en vertu de sa propre liberté, puisse refuser des influences que sa raison n'approuve point, ou soumettre, comme nous le verrons tout-à-l'heure, cet instinct d'imitation à la direction de sa volonté, il n'en est pas moins vrai qu'il est un grand nombre d'influences auxquelles il ne peut échapper. Ces sujétions placent l'artiste dans des alternatives qu'il est bon de remarquer : doué au plus haut degré de cette propension à répéter tout ce que ses sens ont appris, tout ce que son entendement a accepté (1), il faut souvent qu'il s'abstienne, ou bien, il faut qu'il n'agisse que quand ses impressions ont subi une véritable transformation au creuset de son propre génie. Pour lui, l'imitation est donc en même temps un écueil

(1) Les personnes chez qui l'on reconnaît au plus haut degré le talent d'imitation, sont en même temps celles que leur imagination met le plus promptement, le plus facilement et le plus complètement à la place des autres ; ce sont elles qui tracent avec le plus de force et de talent ces peintures des passions, et même tous ces tableaux de la nature inerte, qui ne frappent et saisissent nos regards qu'autant qu'une sorte de sympathie les a dictés.

et un moyen ; il faut qu'il limite et qu'il sache ne pas imiter. Tandis que la tendance à l'imitation le porte à se mettre à l'unisson avec tous les phénomènes qui se passent autour de lui, il faut que dans une foule de cas il sache résister.

Ainsi, pour manifester dans ses œuvres une originalité franche, il faut que l'artiste ne se propose aucun maître, aucun modèle pour dernière fin. Quelques-fois, la liberté luttant fièrement en présence de ces maîtres pris séparément, voudra se dissimuler à elle-même son esclavage dans la tentative gigantesque de résumer tous les types connus, cette universalité d'imitation serait sans contredit une belle originalité. Mais si cette ambition est provoquée par une émulation irrésistible, et soutenue par une force et une énergie qui la rendent légitime et par cela même féconde, en heureux résultats, il arrive aussi que ce désir peut n'être qu'une détermination spéculative, froide, rusée, ingénieuse, qui a aussi ses résultats, et entre les faits de ces deux impulsions si différentes, il y a des quasi-ressemblances qui trompent souvent les jugements peu exercés.

L'imitation est tantôt le résultat d'un mouvement sympathique, tantôt le résultat d'un mouvement réfléchi. Ces deux mouvements s'agrandissent en raison de la nature des relations : c'est une puissance absolue d'association, non-seulement d'homme à homme, mais de l'homme aux choses ; c'est elle qui entraîne de plus en plus les hommes à se rapprocher, quel que soit l'antagonisme qui en ralentit l'action ; elle les y entraîne à leur insu, elle les y entraîne quelle que soit la résistance qu'ils y apportent ; et

enfin elle accomplit heureusement ses fins lorsqu'elle est consentie, désirée et reconnue comme providentielle, comme retour à un centre nécessaire, C'est ce qui arrive quand une âme ardente, se plaçant à une hauteur réservée au génie fatidique, appelle les hommes à un nouveau progrès et les jette tout-à-coup, pour la plupart, dans des voies jusqu'alors inconnues. L'ascendant de l'imitation convie les plus rebelles à ce nouvel envahissement du monde intellectuel, et lorsque la mine est épuisée, lorsque tout l'or qu'elle avait à produire est devenu la propriété de tous, de nouvelles instigations appellent à de nouveaux travaux et à une nouvelle application de cette impulsion merveilleuse qui favorise si bien, accélère si impérieusement, et toujours diversement, la grande exploitation offerte à l'intelligence humaine.

Les plus grands génies sont bien certainement ceux qui entrent le mieux et le plus avant dans ces voies sublimes, et y entraînent toutes les classes de travailleurs. Mais le grand peintre et le grand statuaire peuvent aussi prendre part à une si noble mission en pratiquant un art qui se prête si admirablement à tout ce que la pensée peut concevoir de plus élevé et de plus persuasif, comme impulsion civilisatrice.

Dans tout ce que nous venons de dire sur l'*émulation* considérée comme mouvement sympathique, comme ascendant irrésistible, on a compris sans doute que nous n'avons point voulu présenter l'homme comme condamné à obéir continuellement à un instinct machinal : nous n'en aurions fait qu'un être sans volonté. La loi d'imitation commande à tous les individus sans exception, mais son action est plus ou moins

modifiable par l'assentiment ou la résistance que chacun peut apporter.

La loi d'imitation est une force régulatrice, permanente, qui tend à un grand but, qui agit dans l'intérêt de tous, et qui pourtant, en vertu de la liberté de l'homme, se laisse manier, détourner dans l'intérêt de chacun.

Et il en est de cela comme de tout ce qui est mis à la disposition de l'homme, il peut user et abuser ; et c'est cet abus qu'il est important de poursuivre partout où il est reconnu, pour ramener les choses dans l'ordre nécessaire, c'est-à-dire dans la vérité.

Ainsi, dans les expressions d'un langage quelconque, nous savons que quelle que soit la part qui appartient au génie, cette part tombe incessamment à la merci de tous, c'est-à-dire qu'elle est à la merci de l'hypocrisie, et que l'accent éloquent de la vérité peut tout-à-coup augmenter les ressources de l'imposture.

Sans doute, la médiocrité dans les arts est toujours assez embarrassée d'elle-même ; qu'elle soit vaine, ou que dans sa naïve indigence elle se soit, par hasard, assez bien affublée de vêtements qui n'étaient pas taillés pour elle, il sera toujours assez facile de la reconnaître à son allure. Mais il n'en est pas de même de l'hypocrisie des hommes de talent, et les sophistes sont d'autant plus puissants, que tout en dédaignant au fond la vérité, en la niant même, ils savent lui emprunter de main de maître une grande partie des charmes qui lui appartiennent (1).

(1) Les succès obtenus malgré la faiblesse d'une âme qui ne sait point se produire, lorsqu'on les rapproche de ceux qui ont été obtenus par l'hypocrisie subtile, agissent sur le témoin passionné d'une ma-

Ces différences, qu'il est si essentiel de reconnaître lorsque l'on veut porter un jugement sur une œuvre d'art, et que la loi d'imitation tend toujours à rendre moins sensibles à l'œil vulgaire, en enrichissent tous les jours l'instinct et le formulaire de l'industrie de toutes les créations et de toutes les découvertes de l'intelligence humaine ; ces différences, disons-nous, existeront néanmoins tant que les hommes naîtront avec des tendances particulières, et quoique portés naturellement à ne pas refuser nos éloges et notre admiration à ceux qui savent s'élever par la force de leur génie, la puissance du vrai nous amènera toujours à distinguer, des richesses de chacun, ce qui est de droit la propriété de tous, comme conséquence du mouvement progressif de l'esprit humain.

Donnons une idée de ces acquisitions générales.

§ 1. DU NIVELLEMENT DES INTELLIGENCES PAR L'ACQUISITION DES FORMULES.

Cherchons l'image la plus simple que les arts du dessin puissent offrir, et qui implique en même temps l'idée de beauté : n'est-ce pas le cercle ? Le cercle est une des formes parfaites que l'ordre produit, et dont la perfection peut être reconnue de tous ; l'extrême clarté de sa conditionnalité, s'offrant sans effort à l'intelligence, sollicite toujours un examen, et la satisfaction qui résulte de la facilité et de la certitude d'un jugement porté ; contribue à rendre sensible la beauté inhérente à cette configuration. Quel est l'homme qui

nière bien différente : les uns lui révèlent tout ce qu'il vante, les autres le frappent de mort.

dans un âge naïf, je dirai même à quelque âge que ce soit, n'éprouve pas un plaisir très-vif, comparativement à l'objet, lorsqu'il réussit à tracer un cercle parfait. Une surface, une boule parfaitement ronde que l'on présente à notre vue tout-à-coup, ne nous procure-t-elle pas un mouvement de satisfaction très-remarquable ? Ici se trouve déjà prouvé que le sentiment du *beau* existe indépendamment de notre volonté ; que le sentiment du *beau* est inhérent à notre nature, et que c'est lui qui nous porte à reconnaître et à imiter autant qu'il est en notre pouvoir, les actes, les combinaisons qui produisent cette impression. Quoique nous ignorions la cause première, nous reconnaissons que l'ordre, l'harmonie, est une condition essentielle, et, sous cette condition qui n'est point de notre invention, nous obtenons une foule de résultats qui nous plaisent et forcent même à l'admiration.

Ainsi, à l'occasion d'un cercle artificiel que nous avons sous les yeux, le plaisir que nous éprouvons est une approbation manifeste et instinctive de l'accomplissement de certaines conditions voulues, et d'une origine plus qu'humaine ; et, lors même que le centre n'est point exprimé, nous nous identifions avec le principe de la configuration dont il s'agit. Il y a une correspondance naturelle, instinctive, entre lui et un sentiment intérieur qui nous en fait vivement souhaiter la conséquence.

Poursuivons : Je suppose que le génie le plus élevé se propose d'enseigner à une intelligence très-bornée à tracer à vue ce cercle régulier ; le maître le décrira lui-même sur une surface quelconque sans le secours du compas ; l'élève cherchera à imiter cette figure.

De part et d'autre cette tentative ne sera suivie, il faut en convenir, d'un résultat rigoureux ; cependant il y aura une des deux figures qui décèlera visiblement que celui qui l'aura tracée avait la conscience d'une telle configuration ; qu'il était , pour ainsi parler, en communication directe avec le dieu caché, avec ce centre merveilleux dont l'épanouissement en rayons innombrables et l'émission régulièrement circonscrite créent la forme demandée.

L'élève non initié encore dans le secret des procédés qui peuvent conduire à l'imitation des formes dont la beauté réside dans ces rapports fixes, fera longtemps de vaines tentatives. Si l'apparence s'adresse cependant à sa sensibilité, la beauté qui y sera renfermée ne se présentera encore pendant longtemps à ses yeux qu'en rapports indéterminés. Mais admettons que cette intelligence ne soit stimulée que par un principe d'imitation purement machinal : arrive un compas, et voilà les deux intelligences égales, nivelées, en apparence du moins. Il y aura pourtant entre elles cette différence immense : l'une aura de ce résultat une notion savante, l'autre acceptera le moyen et n'ira pas au-delà.

Nous concluons de tout ceci, qu'il est des problèmes dont la solution difficile pour certaines intelligences, une fois donnée, devient un procédé banal et mécanique ; qu'il est des vérités qui deviennent la propriété de tous, sans que tous, pourtant, aient une aptitude suffisante pour sonder la profondeur de leur principe et s'approprier leur fécondité. Nous concluons en outre, qu'il est des rapports ordonnés et saisis par des compas que toutes les mains ne sauraient conduire,

et que c'est surtout dans la manière dont ces rapports ont été exprimés qu'il faut chercher à reconnaître le génie.

La supériorité réelle dans les beaux-arts ne consiste donc pas à dérober habilement au génie ce qui appartient au génie, pour accroître de plus en plus certains moyens mécaniques, fabriquer en pièces de marqueterie, et rivaliser avec des formes puissantes coulées d'un seul jet.

§ 2. IMITATION SYMPATHIQUE.

Par tout ce qui vient d'être dit sur l'imitation considérée comme impulsion générale, comme une loi nécessaire, pouvant être néanmoins modifiée par la volonté, suspendue sous certains rapports dans ses effets inévitables, mais jamais anéantie, nous avons fait comprendre que les résultats de ces divers actes doivent être distingués avec soin devant une œuvre soumise à notre examen. Et sans parler ici des autres impulsions qui viennent se mêler à celle-ci, et donner au courant de toutes les choses humaines tant de variétés dans la régularité, nous appellerons la plus grande attention sur cette tendance qui joue un si grand rôle dans les productions de l'art qui nous occupent spécialement. Examinons-la plus particulièrement sous le rapport sympathique et dans ses mouvements volontaires.

L'imitation sympathique a en effet une puissance extraordinaire, et qui passe souvent inaperçue. Quand nos gestes ne la décèlent pas immédiatement, notre mémoire se charge à notre insu de prouver à temps

que l'impression a été reçue, que l'acte a été produit. Les gestes extérieurs ne prouvent pas à eux seuls l'ascendant de l'imitation, les mouvements secrets de l'intelligence et de l'âme le prouvent d'une manière aussi positive.

Ainsi, l'intelligence réforme subitement elle-même une figure géométrique qui est présentée tout-à-coup à sa perception ; elle la répète sur le champ et par un mouvement spontané et précis. Elle se sent heurtée devant un contour heurté ; elle suit doucement tous les balancements d'une ligne serpentine ; elle s'attache avec une précision d'intention extraordinaire au mouvement d'un compas qu'une main étrangère promène sur une surface pour y laisser une figure ; en un mot elle se meut avec tous les corps qui se meuvent en sa présence, et répète machinalement tous les contours de ceux que les circonstances placent inopinément devant elle. Voici un exemple de cette aptitude immédiate prouvée par un fait bien remarquable. Un enfant de cinq à six ans s'amusa à crayonner sur une table des lettres venant au hasard. Voulant exciter son intelligence en lui faisant comprendre l'utilité de ce qu'il savait déjà, on lui demande d'écrire les noms de plusieurs personnes qu'il connaissait fort bien et qui étaient absentes : l'enfant se met à l'œuvre, et, arrivé au nom d'une de ces personnes qu'il savait être d'une taille plus grande que les autres, il se mit à tracer toutes les lettres sur une dimension infiniment plus grande. Ce fait m'a été raconté par un témoin oculaire. Ainsi les *gestes intérieurs*, ceux qui appartiennent plus particulièrement à l'âme, se mettent à l'unisson avec tous les phénomènes qui se passent dans

le monde terminé et indéterminé : l'âme est paisible avec la paix d'une belle soirée, elle est orageuse avec les mouvements orageux du ciel, des hommes et des choses, elle se sent doucement expansive devant une fleur gracieuse, et que la moindre atteinte n'a point troublée pendant le miracle de son épanouissement, elle se resserre devant une âme contristée ; et si elle s'isole enfin de toutes ces sujétions, souvent profondes, souvent passagères, tantôt pleines de charmes, tantôt pénibles, ce ne sera que pour devenir une *cause* à son tour, dans l'ensemble de tous ces mouvements ordonnés de la vie de l'univers. « Si j'avais à sortir de la vie ordinaire, dit Oberman, si j'avais à vivre, et que pourtant je me sentisse découragé, je voudrais être un quart-d'heure seul devant un lac agité : je crois qu'il ne serait plus de grandes choses qui ne me fussent naturelles (1). »

(1) Les impressions que nous avons reçues reviennent quelquefois agir sur notre imagination avec une fidélité de caractère, sous le rapport sympathique, dont on peut s'étonner. Qu'on me permette de citer à ce sujet un fait qui m'est personnel.

Quelques instants avant la fin d'un sommeil paisible, je me sentis cheminant, comme on chemine en rêve, dans un lieu fort obscur. Ce lieu s'éclaira peu à peu comme de lui-même, et il me parut alors d'une vaste étendue, mais vague dans ses limites, comme le serait un immense souterrain éclairé par une faible lueur.

Bientôt je vis assez distinctement une longue suite de tombeaux découverts. Des figures à peu près humaines y étaient couchées nues et se remuaient diversement comme fatiguées d'une longue insomnie. Le tombeau le plus près de moi ressemblait à une grande cuve de granit ; un corps d'homme faisait des efforts impuissants pour en sortir. Son visage était horrible d'aspect, ses yeux pouvaient à peine s'ouvrir. Et, comme condamné à une lutte éternelle d'épuisement et de réveil, tantôt ses bras circulaient vainement dans l'air, tantôt ils retombaient, mais toujours avec un nouveau sentiment d'effroi, et se cramponnaient

§ 3. IMITATION VOLONTAIRE.

Maintenant, il nous reste à parler de cette imitation volontaire qui est positivement le moyen matériel de l'art; imitation qui est la représentation artificielle de toutes les apparences que nous empruntons à la nature pour arriver, soit à l'illusion, soit à l'impression d'une pensée moins restreinte, pour arriver enfin à une réalisation. Les apparences que nous empruntons à la nature sont de deux sortes : elles sont saisissables et insaisissables, limitées et illimitées. Les unes peuvent être soumises à un certain nombre de rapports fixes, les autres sont dans des rapports qui se refusent à tout calcul rigoureux.

Dans les phénomènes de la vie individuelle et de la vie universelle, l'esprit distingue ces deux modes de manifestation, mais il ne peut dans le vrai les séparer, car à ce point de vue tout est lié. Cependant la science analyse, décompose, et par une suite d'opérations évidentes pour tous les esprits, elle offre à toutes les intelligences les moyens de saisir promptement ce qui est saisissable. Le sentiment seul entre

précipitamment sur les rebords du marbre. Je m'approchai, — la cuve était pleine de sang. Je m'éveillai.

Une chose me surprit, c'est qu'aucun vestige d'émotion n'accompagna mon réveil subit. J'en cherchai la cause, et je me rappelai que quelques mois avant j'avais vu, pour la seconde fois et à une distance fort éloignée de la première, le tableau de David, représentant Marat ; et cette fois, c'était simplement un objet d'art que j'avais considéré avec intérêt. Le retour à cette impression, malgré la bordure fantastique à laquelle je n'ai ni ajouté ni retranché, s'était maintenu, comme on voit, dans un état scrupuleusement vrai, quant à sa nature.

dans l'indéterminé, et y puise tous les éléments qui doivent compléter la réalité de l'imitation.

L'art ne peut reproduire cette alliance mystérieuse du saisissable et de l'insaisissable, que par un procédé matériel, mais une manifestation complète étant produite, elle est le résultat de ces deux expressions.

Les apparences matérielles sont visibles par la vue du corps. Les apparences immatérielles sont visibles par la vue de l'esprit. La vue du corps ne serait rien sans la vue de l'esprit. On ne prétend pas que les animaux soient susceptibles de progrès dans les sciences et dans les arts.

Les animaux sont des corps organisés dont la vue ne pénètre point dans l'essence des choses, elle perçoit leurs apparences matérielles dans les limites nécessaires à l'accomplissement de leur destinée.

Le plus grand nombre des hommes ne se trouvent pas vis-à-vis des apparences matérielles dans une situation beaucoup plus présente que vis-à-vis des apparences d'un monde plus étendu. Beaucoup voient, comme l'on dit, *sans voir*, mais celui dont l'*intelligence* a besoin de se développer à l'occasion d'un objet qui se présente à lui, celui-là le regarde attentivement : son instinct d'imitation en suit volontairement tous les contours, et se promène sur sa surface. Il apprend ces formes matérielles, sans les analyser pourtant, et les répète à plaisir, ou dans un but d'utilité, par les moyens qui sont en son pouvoir. Si l'intelligence plus développée connaît quelques rapports, distingue, compare, elle a trouvé alors des procédés de ressemblance plus certains, plus positifs, et cependant l'intelligence n'a encore vu que le positif de ce qu'elle a pu toucher, palper. Mais le

peintre et le statuaire, entourés d'excitations vivantes, ne bornent point leur rôle au récit des impressions physiques qu'ils ont reçues, ils entrent avec elles dans le monde moral, ils y apprennent des choses qu'ils veulent aussi raconter, ils y reçoivent des enseignements qu'ils ne peuvent garder pour eux seuls, ils intéressent l'humanité tout entière. Alors leurs pensées se réalisent en formes saisissables, savantes, ingénieuses, et, forcées qu'elle sont de rester dans la condition d'une manifestation matérielle, la peinture et la statuaire s'adressent cependant à l'âme pour l'entraîner dans le domaine immense de l'idéal. Si donc l'intelligence, tout-à-coup se sent vivre, si elle se sent émue, elle correspond alors avec la vie de tous, elle vit de la vie de tous, l'âme est informée. Elle reconnaît alors autour et à travers de toutes ces apparences positives, des apparences qu'elle n'avait point vues de sa vue limitée, sa faculté imitative s'exerce alors sur des phénomènes fugitifs, mais réels, et en reproduit fidèlement tous les mouvements rapides, sans que la règle et le compas aient eu le temps de les soumettre à une mesure positive. L'œil de l'âme s'en est saisi, tandis que les mêmes phénomènes ont échappé à d'autres yeux ouverts.

§ 4. IMITATION DES APPARENCES SAISSISSABLES ET INSAISSISSABLES.

Celui qui sait voir ou qui peut voir, reconnaît dans tout ce qui se présente à l'œil humain, le *saisissable* toujours uni à quelque chose que l'art vulgaire ne peut *saisir* : cette inséparabilité est partout et dans le

tout. Partout, et dans le tout, on retrouve une volonté insondable, une puissance occulte, mais certaine par ses actes, imprégnant la matière de toutes ses influences : la pressant, la pénétrant avec force, avec amour, avec autorité, et en jaillissant ensuite de toute part pour presser, pénétrer avec force, avec amour, avec autorité. Hymen universel, ne se révélant à nous que par d'étonnantes merveilles, que par d'imposantes solennités. Spectacle immense ! où il n'est accordé qu'à l'homme d'assister. L'homme plein d'enthousiasme veut tantôt le reproduire, tantôt l'expliquer ; mais le grand artiste en est le plus puissant interprète, car il est lui-même la plus sublime incarnation de cette puissance.

Dans la peinture et dans la statuaire, l'art a donc pour premier but ces deux sortes d'imitations : le *saisissable* et l'*insaisissable*.

Si l'on se borne à l'imitation du saisissable, on se place seulement dans le positif, le positif de la forme. Cette imitation peut devenir conventionnelle : on peut, comme nous l'avons dit, la soumettre à des calculs, à des règles. On peut appeler cette imitation une imitation de géomètre, de mathématicien ; et, quelle que soit l'habileté de l'ouvrier, elle sera muette, sans chaleur, automatique. Son œuvre pourra attirer l'attention, mais la curiosité une fois satisfaite, arrivera bientôt l'ennui, car il n'y aura point eu d'émotion.

Si, doué du sentiment, de la vue de l'âme, on prétend à l'imitation de l'insaisissable, abstraction faite de la forme, on prétend à l'impossible.

Voici comment s'y prennent ceux qui sont égarés par cette prétention : ils veulent, disent-ils, s'affran-

chir de la forme, et ils la négligent ; ils ne la traitent qu'avec dédain, ils la représentent pourtant ; mais comme elle est incomplète, défigurée, souvent inintelligible, l'œuvre ne peut captiver longtemps l'attention : arrive encore l'ennui.

Ainsi, l'esprit et la matière, c'est-à-dire la forme et l'expression, l'expression et la forme, telles sont ici les deux grandes données qui doivent nous occuper.

L'extension de ces deux termes est immense, car toutes les apparences que l'art est susceptible de reproduire, ne se réaliseront heureusement que dans ces deux conditionnalités (1).

C'est par cette concordance de forme et d'expression, d'expression et de forme, que l'on éternisera sa réputation ; par cette union seule elle résistera aux caprices des temps, parce que cette union est dans la nature, et que la nature sera toujours là pour triompher de toutes les fauses interprétations, ou de toutes les interprétations incomplètes. Et nous savons que l'homme possède deux miroirs pour la réfléchir, deux langues pour l'interpréter.

Mais, quelle que soit la nécessité de la forme, souvenons-nous que les diverses expressions du langage de la peinture et de la statuaire ont leur origine dans le cœur de l'homme. Son industrie et sa science soumettent bien ce langage à de certains modes et à de certaines conditions de manifestation : ce n'est là que le travail d'une intelligence qui connaît des rapports, les classe, les arrange dans un certain ordre. La puissance qui crée est dans le cœur de l'homme.

(1) Nous nous expliquerons ailleurs sur ces deux exigences et sur l'extension que nous donnons à ces deux termes.

§ 5. L'ÉCOLE EST TOUT : RÉSULTAT DE CETTE
ASSERTION.

On nous dit : L'Ecole est tout. La théorie, excellente ou vicieuse, produit l'excellent ou le vicieux. On nous dit : « Le Bernin, lors de son talent, aurait retrouvé l'ancienne Athènes ou le beau ciel de l'Ionie, y serait allé exercer son art à sa façon, qu'il n'en aurait pas moins exprimé son opinion sur le marbre de Paros des chairs flasques et des os douillets ; et Michel-Ange, transporté au milieu de ces pays délicieux, en présence des plus élégantes courtisanes de l'Attique, n'en eût pas moins bosselé ses contours et torturé ses déesses (1). » Cette supposition spécieuse ne prouve rien. Si un arbre vigoureux, dans la plénitude de sa force productive, est tout-à-coup transporté sur un terrain *tout-à-fait étranger* au sol qui l'a nourri, il y mourra indubitablement. Écoutons cependant ce que dit ailleurs le même écrivain : « Les statuaires, dans leurs premiers ouvrages, ou dans ceux qui ont été faits par des artistes qui ne savaient qu'ébaucher, font voir de grossières erreurs et de grandes négligences ; et malgré cela, tous ces signes ne tendent qu'à un but qui est l'expression des idées *dominantes* dont est occupé l'esprit de l'auteur de ces premières tentatives. » Où ces *idées dominantes* se sont-elles formées, si ce n'est dans le milieu même où l'artiste s'est trouvé placé ? C'est ce que l'auteur du *traité* va nous affirmer lui même : « Pourquoi, dit-il, les anciens qui

(1) Paillot de Montabert.

avaient constamment le nu sous les yeux, soit dans les palestres, soit dans les *temples*, où ils ne voyaient que les plus belles figures et les plus beaux vêtements, pourquoi n'eussent-ils pas préféré de représenter ces beautés? et bien qu'ils ne pussent le faire qu'avec peine et grossièrement, pourquoi ne se fussent-ils pas arrêtés à ce choix des plus beaux objets? » Et à la page suivante :

« Les législateurs s'emparèrent des beaux arts : cela nous donne la raison pour laquelle les Grecs portèrent la peinture et tous les autres arts à un si haut degré de perfection. Les prêtres et les législateurs de la Grèce rendirent les beaux-arts utiles, en les faisant agir sur l'imagination des peuples dans un sens favorable à la beauté et à la grâce des images. » Et ailleurs :

« Les Grecs captifs, pour ainsi dire, à Rome, y fondèrent une école, et y apportèrent leur philosophie, leur science profonde, leurs documents précieux ; mais les artistes n'y recevaient plus ces couronnes immortelles d'Olympie, ce n'était plus *l'air natal de l'Attique* ; ce n'était plus la gloire nationale qui inspirait leur génie (1). »

Ainsi donc, on languit et l'on meurt privé de *l'air natal* ; ainsi donc, les bonnes théories ne suffisent pas.

Au reste, elles ne sauvèrent pas ceux qui les *avaient faites*, de l'influence des causes générales qui en changèrent l'application.

On nous dit encore (2), pour nous prouver la supériorité des Grecs par la puissance de leurs doctrines : « Quoi de plus poétique et de plus imposant que les

(1) P. de Montabert, *Traité de la peinture*, T. Ier, p. 19.

(2) Emeric-David, *Recherches sur la statuaire*.

images dont sont remplies les Ecritures et l'Evangile? *Le Christ était le plus beau des enfants des hommes.* La beauté des anges est tout ce que l'imagination peut se représenter de plus admirable. En quoi la majesté de l'Eternel le cède-t-elle à la grandeur du Jupiter d'Homère? Une vierge remarquable par sa beauté entre les filles de Jérusalem, belle au milieu de ses compagnes comme un lys parmi les épines; un Enfant-Divin, des martyrs, des prophètes, un Homme-Dieu sortant triomphant du tombeau où il consentit à descendre : que manque-t-il à ces nobles sujets, pour inspirer de grandes idées? Nos artistes ont représenté les héros et les dieux des Grecs, pourquoi ne l'ont-ils pas fait avec le même succès que les artistes de l'antiquité? Si le génie d'Homère anima Phidias, pourquoi n'a-t-il pas animé de Phidias parmi nous? » Laissons l'auteur *des recherches sur la statuaire* se réfuter lui-même.

§ 6. DÉTRACTEURS DU GÉNIE MODERNE.

Il s'est livré dans le Ciel un combat terrible, Michaël avec ses anges ont combattu contre Satan.

« Raphaël, inspiré par ce texte d'un des livres saints, a représenté le dernier moment du combat des anges, celui où saint Michel va écraser Satan vaincu et précipité du ciel; toutes les grandes idées que pouvait offrir ce beau sujet, il les a saisies, il les a exprimées avec une énergie admirable. Raphaël a composé des tableaux plus achevés, plus corrects dans toutes leurs parties; il n'a montré dans aucune plus d'élévation

et plus de vigueur. Toujours noble, toujours gracieux, dans cet ouvrage il est sublime. »

« L'archange est revêtu d'une cuirasse formée d'écaillés d'or, décoré d'écharpes et de brodequins, armé d'une pique et d'une épée. Il offre, dans ses mouvements et dans ses traits, une grandeur surnaturelle. les parties supérieures de son corps s'élèvent au-dessus de l'horizon ; elles remplissent le haut du tableau ; l'espace qu'il renferme est insuffisant pour les contenir ; les ailes et la pique ne se découvrent pas entièrement. Tel était, dans le temple de l'Olympie, le Jupiter de Phidias ; le dieu n'aurait pu se lever de son trône sans entr'ouvrir le comble de l'édifice. »

« Comment représenter le visage de saint Michel ? Quels traits pouvaient convenir *au chef invincible et invulnérable des milices célestes, au héros de diamant.* (Sanct. August.) »

« La tête de ce héros du ciel est un des chefs-d'œuvre les plus accomplis de Raphaël : elle est si noble, si lumineuse, si imposante, qu'à peine ose-t-on la regarder. On y retrouve toute la fierté de l'*Apollon Pythien* ; elle présente en même temps dans chaque trait la sévérité, la vigueur, la finesse dont les têtes antiques de *Minerve* offrent seules la réunion. »

Le même critique, en voyant les neuf Muses de Le Sueur :

« A l'exemple du berger d'Ascre, l'artiste a représenté les filles de Jupiter assises au sommet du mont sacré, auprès des eaux de l'Hippocrène, et chantant ensemble les louanges des dieux. Une lumière tranquille, répandue avec ménagement, rappelle l'air frais et pur que respirent les Piérides. La naïveté des poses,

l'élégance des costumes, la finesse de l'expression, la grâce, la candeur, la noblesse, imprimées sur les traits de ces vierges divines, excitent une égale admiration. Chaque regard découvre des beautés nouvelles. »

Au sujet de la *descente de croix* de Rubens :

Si l'on s'attache d'abord à la composition, quel mouvement ! quel vaste et imposant ensemble ! quelle majestueuse unité ! Si l'on porte successivement ses regards sur les figures principales, *comment ne pas admirer la beauté de celle du Christ* ! quelle dignité, quel touchant abandon dans la chute de ce corps sanglant, qui semble respirer encore ! quelle vérité dans l'action de tous les personnages ! quel feu dans leurs traits ! quelle vivacité dans l'expression de leur amour et de leur douleur ! Si on examine le coloris, quel éclat ! quelle vigueur ! quelle harmonie ! quelle finesse même, dans la touche, sorte de mérite que Rubens ne crut pas toujours devoir rechercher ! Que d'intérêt, enfin, dans la représentation d'un sujet très-dramatique, sans doute, mais dont l'effet n'est que douloureux et presque repoussant, aussitôt qu'il cesse d'être sublime ! A peine, en considérant *ce prodige de l'art*, a-t-on le loisir ou la pensée d'y remarquer quelques imperfections. »

En parlant de Rembrandt :

« Il est facile, sans doute, de découvrir des imperfections dans le plus beau tableau ; mais où retrouver *les beautés inimitables* de Rembrandt ! »

En vérité, tous ces aveux étaient bons à consigner vis-à-vis des *beautés inimitables* des Grecs, et des inculpations contre l'art moderne.

Du reste, toutes ces naïves contradictions se font aisément pardonner dans l'auteur estimable des *recherches* et des *discours historiques*. Elles prouvent seulement qu'il n'a pas su se placer philosophiquement entre les deux grandes données de l'art antique et de l'art moderne, et que des impressions immédiates ont été plus fortes que des préventions.

Nous en dirons autant de M. Paillot de Montabert : Nous sommes bien aise d'apprendre de sa bouche même, que, malgré le manque de doctrines traditionnelles, l'art moderne s'est élevé à une hauteur immense ; que Michel-Ange est un géant qu'on n'ose attaquer ; qu'il est grand, fier et terrible ; que, devant certaines figures sculptées, sa critique a été anéantie ; que son esprit et ses yeux se sont trouvés comme enchaînés par un magnétisme dont il ne savait découvrir la cause ; ce qui le fait s'écrier : O Michel-Ange ! ici ta puissance semble être un mystère, ta force une magie, et ton savoir un secret..... *Sois toujours fière, heureuse Italie, de ton Michel-Ange ; la Grèce elle-même en eût envié la gloire.*

Nous sommes bien aise d'apprendre encore que Raphaël fut un être *privilegié* ; que dans tous ses tableaux, exécutés soit à l'huile, à fresque, soit en grand, soit en petit, il fut toujours savant, plein de nerf, de sentiment et de génie ; que l'on trouve dans ses compositions quelque chose de *philosophique*, de *saint* et de *solennel* ; qu'il y faisait passer son âme ; et qu'il possédait, comme Apelle, une grâce particulière. Que cet homme excellent eût probablement surpassé tous les peintres de l'antiquité, et Apelle lui-même, s'il eût vécu de leur temps.

Si, devant ces deux grands génies, nous voyons cependant le critique déplorer l'absence des émules et du maître grec, si nous le voyons regretter qu'ils n'eussent pas été complètement initiés dans la théorie *fixe et déterminée* des Grecs, dans cette théorie qu'il regarde comme infaillible, et qu'il croit avoir retrouvée, nous lui dirons que cette théorie *fixe et déterminée* ne put garantir, chez les Grecs, ceux même qui sans doute la connaissaient le mieux, des justes atteintes de la critique. C'est ce que nous prouve ce fait connu et rapporté par M. Em. David dans ses *Recherches*.

« Phidias lui-même, après avoir modelé son Jupiter Olympien, appela le public pour le juger. Le public trouva des défauts dans la figure, quelque belle qu'elle dût être. L'artiste célèbre se soumit à ce jugement. Renfermé de nouveau dans son atelier, il corrigea son ouvrage d'après les observations de la multitude. « Il ne crut pas, dit Lucien, devoir négliger le sentiment de tant de personnes réunies, il reconnut que le plus grand nombre voyait mieux qu'un seul homme, cet homme fût-il un Phidias. »

La convenance est une généralité, voilà pourquoi la multitude peut indiquer un oubli dans son observation. L'artiste, malgré sa tendance à l'universalité, ne saurait être à lui seul l'expression de tous les rapports. Ainsi, la théorie fixe et déterminée ne put éclairer suffisamment ce grand statuaire. Or donc, il est bien prouvé maintenant que *l'école n'est pas tout*, qu'avec une théorie fixe et déterminée on n'est pas encore complet, et que sans cette théorie, on peut s'élever à une hauteur où beaucoup ne pourront

jamais atteindre, où l'on peut mériter le nom de *divin*.

Ne donnons donc pas à la théorie des Grecs plus de vertu qu'elle n'en a. Connaissions-la, parce qu'il est bon de connaître tous les efforts, toutes les conquêtes de l'esprit humain, mais si la *science* a su décomposer toutes les parties constituantes d'une œuvre de génie, rappelons-nous que ce n'est pas elle qui est le *moule intérieur*, l'*instinct formatif*, la *vertu plastique*.

§ 7. ARGUMENT CONTRE LES MODERNES RELATIVEMENT A L'ARCHITECTURE.

Terminons ces considérations par la réfutation d'un dernier argument tendant toujours à prouver la supériorité des Grecs sur les modernes et l'excellence de leur doctrine; cet argument a rapport à une des branches des beaux-arts trop liée avec la peinture et la statuaire pour que nous le passions sous silence.

« Les Grecs n'avaient point de modèles pour les » monuments d'architecture. Cependant le même caractère produit les mêmes principes, se montre » dans leur architecture et dans leurs statues; il se fait » voir aussi dans leurs vases, dans leurs meubles, dans » tous leurs ustensiles : où avaient-ils puisé ces principes? pourquoi ne les avons-nous pas rencontrés » comme eux. » (1)

» L'architecture grecque, qui est la plus belle (au » moins on n'a jamais osé contester cette vérité), est » aussi la plus simple. » (2)

(1) Emeric-David.

(2) Paillot de Montabert.

« Dans l'architecture il y a deux conditions principales à remplir, la solidité et la beauté. Si la première qualité a été obtenue par les modernes à l'aide de sciences positives qui se rapportent à l'art de bâtir, la seconde n'a été que rarement et peut-être jamais rapportée parmi eux à une théorie fixe et telle que l'avaient découverte et pratiquée les Grecs et les Romains. Or, par la beauté j'entends ce qui plaît à la vue et ce qui plaît à l'esprit, autrement dit la convenance. » (1)

Si la beauté de l'architecture des Grecs provient de l'excellence de leur doctrine, la beauté de notre architecture n'a rien à lui céder. Quelle que soit la beauté de leurs temples, certes on peut leur opposer la majesté de nos temples chrétiens.

En quoi seraient-ils inférieurs ?

Harmonie merveilleuse entre la forme et la destination ; admirable symétrie du tout. Principe unique, original, simple, organique, disposant jusqu'aux moindres parties, réglant tout, donnant à tout la force et la grâce, s'appuyant sur les fondements de la science positive et satisfaisant à tous les mouvements d'une âme qui touche encore à la terre, mais qui s'essaie dans l'infini. (2)

Ici la pensée des modernes devait être formulée d'une manière plus étonnante que ne le fut jamais la pensée des Grecs, car elle est plus vaste que la leur, plus libre des liens qui retiennent la pensée humaine.

(1) Paillot de Montabert.

(2) Lisez les savantes recherches de Boisseré sur la cathédrale de Cologne.

Qui osera dire que la destination, l'aspect et la forme n'ont pas ici toutes les conditions qui doivent satisfaire la vue et l'esprit?

Fallait-il que les lignes dominantes de nos édifices religieux fussent horizontales comme celles des Grecs, au lieu d'être perpendiculaires et pyramidales?

Ces arcs qui s'élancent vers le ciel devaient-ils, pour être dans une convenance plus réelle, se rapprocher de la terre?

Et cette immense végétation, cette forêt gigantesque dont le feuillage silencieux ne s'écarte que pour laisser passer des rayons de lumière destinés à rappeler à la piété des chrétiens toutes les gloires du ciel! Que manque-t-il donc pour enchaîner davantage le regard, pour satisfaire plus sûrement l'exaltation de la pensée? Fallait-il que le génie moderne rentrât de préférence dans ces excavations souterraines qu'une belle imagination sut reproduire à la surface du sol, mais sur lesquelles la terre pèse encore, malgré les brillants prestiges d'un art savant et ingénieux?

Laissons donc à chaque nation la part qui lui revient dans le développement successif de toutes les puissances de l'esprit humain; et convenons, en admettant la nécessité de ne point ignorer les bonnes maximes qui résultent d'un examen savant et approfondi de tout ce que l'art des Grecs a produit, convenons, dis-je, que s'il a fallu pour ajouter à des qualités déjà éminentes, à des conditions déjà acceptées, un Phidias, un Praxitèle et un Apelle, que s'il a fallu de tels hommes pour donner à l'art une si grande portée, il faut un peu plus que la soumission à des règles antérieures lorsqu'on se

détermine à entrer dans une route si difficile. L'auteur du *traité* dit lui-même fort judicieusement, en parlant de Phidias, que pendant la vie de ce grand artiste, les circonstances les plus favorables à la sculpture se développaient; et que s'il dut à son *propre génie* et aux excellentes leçons de ses maîtres *la plus grande partie de son prodigieux talent*; il dut à son siècle ce qui élève toujours les artistes *habiles* à un degré supérieur, l'amour de tout un peuple pour les grandes choses, la protection du premier citoyen de l'Etat et les applaudissements de toute une patrie ivre de gloire et idolâtre de chefs-d'œuvre.

Nous croyons avoir suffisamment démontré, en rappelant aux partisans des Grecs les illustrations de l'art moderne, que nous avons pu nous passer de la théorie fixe et déterminée que la spéculation sait faire découler aujourd'hui de tout ce qui nous reste de l'art ancien. C'est qu'il est de ces vérités qui sont de sentiment lorsque la philosophie n'en a point encore rendu l'évidence palpable. Ce sont des éléments que l'on respire, que l'on possède en soi, mais dont il n'est pas donné à tous de faire une heureuse application. Phidias lui-même, comme nous l'avons vu plus haut, fut rappelé à un principe certain par la multitude, sans doute relativement à des conséquences qui lui avaient échappé.

Pourquoi lui avaient-elles échappé? pourquoi les reconnut-ils nécessaires? en voici la raison :

Les Grecs assemblés pour juger un chef-d'œuvre n'eurent pas besoin de recourir à une doctrine complète. Lorsqu'un grand peuple doit prononcer sur des intérêts qui le touchent, la vérité est dans la multitude,

l'erreur est toujours individuelle. Phidias s'adressait à des juges qu'il savait compétents ; ce grand artiste était celui de tous les Grecs qui possédait le plus de rapports nécessaires, et qui était le plus capable de les lier entre eux, mais ce peuple tout entier, cet être collectif, les possédait tous. La soumission de Phidias et l'unanimité de la critique prouvent la gravité de l'observation. Le grand sens de Phidias lui fit comprendre qu'en effet il avait failli, mais ôtez à Phidias ses juges naturels, et la force de sa théorie ne le sauvera pas de son imperfection.

Il est vrai, nous dira-t-on : Sa théorie ne l'eut point sauvé de l'erreur qu'il avait commise, mais elle fut cause, sans doute, qu'il adopta une observation juste et importante pour le progrès de l'art. Bien, mais reconnaissons alors que chez les Grecs, l'art puisa toute sa force dans *la valeur de l'ensemble*, dans l'accord naturel de tous les besoins et de toutes les impulsions de la nation qui le vit s'élever à une si grande hauteur, dans la correspondance de toutes les excitations vers un même but.

Une théorie grecque sans les Grecs ne peut donc avoir d'importance pour nous que par les recherches savantes qu'elle a nécessitées ; elles rentrent dans la science physiologique de l'esprit humain, dans les connaissances de toutes ses forces vitales, des échanges et des métamorphoses de cette vie dont le repos apparent n'est jamais que le précurseur d'une activité nouvelle et progressive.

Quant à l'application positive de cette théorie, nous demanderons aux partisans des Grecs si le peintre des Thermopyles et des Sabines, par des rapprochements

immédiats, a établi sa renommée sur des fondements plus durables que Raphaël ne l'a fait en se tenant à une plus grande distance. Quel que soit le regret que M. Paillot de Montabert a exprimé si formellement vis-à-vis des œuvres du peintre divin, et son admiration sans restriction pour le continuateur antique, nous croyons que la réponse est facile et décisive.

Du reste, les vérités de tous les temps sont bonnes à répéter et à démontrer sans cesse; nous tâcherons de les présenter d'une manière claire et précise. Mais nous ne craignons pas de le redire, nous ne sommes pas de ceux qui croient qu'une science de formules, un calcul rigoureux, une adroite imitation, est le secret du génie. Cette pensée rétrécie, émise par des écrivains qui veulent rendre ainsi les abords faciles, n'a servi jamais qu'à confondre tous les droits et à favoriser souvent le triomphe des intelligences les plus vulgaires.

CHAPITRE II.

De la Perspective aérienne, de l'effet de la couleur, du clair-obscur, de l'harmonie.

Bien qu'il soit nécessaire de suivre dans un ordre méthodique les études qui doivent mettre l'artiste en état d'exécuter librement toutes les conceptions qui ne tarderont pas à assaillir son imagination, comme toutes les connaissances que l'on doit acquérir, sont destinées à marcher de front, il est bon de s'exercer de bonne heure à cette simultanéité dans l'étude et les travaux. Ainsi l'ébauchoir ou le pinceau à la main forcera d'aborder des difficultés matérielles, qu'on n'aurait pas soupçonnées à la lecture ou dans un enseignement verbal, et l'habitude de cette pratique permettra d'entrer dans une science plus réelle des choses, en même temps qu'elle rendra la main plus obéissante et prompte à suivre les inspirations et la volonté.

En ce qui concerne en particulier la peinture, le conseil que nous donnons a pour but de développer les dispositions de l'élève, de l'initier à la pratique de la couleur, en prenant pour exemples, des ébauches larges et pleines, attribuées à nos grands maîtres surtout, qui se font distinguer par un faire facile, exemples qui, dans la pratique, peuvent servir aux élèves commençants d'enseignement pour la couleur, pour la composition et pour le clair-obscur; cependant, lorsqu'après ces études on se sentira assez fort pour se livrer à des essais ou à des compositions d'une plus haute importance, il sera de toute nécessité de s'emparer de

tous les moyens de l'art, d'en étudier les ressources et les influences réciproques. Ce sera le sujet de notre deuxième chapitre.

Difficultés de l'art. — On se tromperait étrangement, si, dans un essai de composition, l'on se contentait d'un certain aspect de lignes sans les soumettre à l'épreuve de l'effet, de la couleur, et des autres moyens qui mettent chaque chose à sa place, déterminent les espacements, distinguent les objets, et les tiennent pourtant en les renfermant dans des rapports nécessaires. L'absence de ces actions matérielles, de l'effet surtout, laisse aux lignes, à leur balancement, et à leur contraste, une valeur qui disparaît souvent quand on vient à l'exécution, et force à des changements dont on n'avait point prévu la nécessité.

Tantôt les masses deviennent étroites, tantôt un grand parti linéaire semble suffisamment varié dans sa direction dominante, par certains rapprochements accidentels qui s'isolent tout-à-coup par l'empire de la perspective et les exigences du clair-obscur, et abandonnent un mouvement de lignes qu'ils semblaient appuyer suffisamment; et ajoutons à cela que l'apparition de certains accidents produits par une opposition tranchée entre des ombres et des lumières serrées, équivaut quelquefois à la présence d'une forme solide et concourt, comme en cette qualité, à une disposition optique dont on ne se serait pas douté. Du reste, les premiers essais dans ce genre feront comprendre que toutes les parties de l'art, après avoir été appréciées isolément, offrent de nouveaux sujets de méditation par leurs actions les unes sur les autres; et que si cette nécessité d'ensemble renferme de nou-

velles difficultés, elle renferme en même temps les plus sûrs moyens de produire des émotions en favorisant une complète manifestation de l'expression.

Lorsque l'on a acquis des notions suffisantes de *perspective linéaire*, et que l'on a compris toutes les modifications que la distance convenable de l'œil aux objets fait subir à leurs formes réelles et à leurs positions respectives, l'on arrive bientôt à comprendre encore que toutes les modifications de l'apparence ne consistent pas uniquement dans la variation des lignes qui déterminent des contours, et assignent à chaque objet la place qui lui appartient. On s'aperçoit que cette distance de l'œil à l'objet agit sur l'intensité des lumières et des ombres, et sur la valeur des couleurs locales. Ces observations conduisent à la nécessité de conserver à toutes les surfaces des corps frappés de lumière ou d'obscurité (quels que soient la distance qui nous en sépare, leurs espacements et la qualité de l'air atmosphérique), les différents tons qui donnent la sensation de la couleur qui leur est propre, en assignant néanmoins à chaque corps sa forme variée et distincte. Et ensuite, comme la peinture n'est point une imitation pure et simple de la nature, il faudra savoir faire le choix le plus convenable au sujet que l'on veut traiter, relativement à la distribution de la lumière et des ombres, et relativement à l'arrangement des surfaces colorées, de manière à ce que chaque partie variée soit dans une concordance parfaite avec le tout, et que l'unité, l'harmonie et la convenance du tout ressortent de ces dispositions et combinaisons, malgré leur multiplicité. Or, la perspective aérienne, l'effet, le clair-obscur, le coloris, sont autant de pro-

mêmes à résoudre pour compléter cette connaissance de toutes les ressources de l'art.

Le choix du sujet, le caractère de la composition, la disposition des groupes, l'aspect des lignes et des masses dominantes, le geste de chaque partie et de l'ensemble, sont autant des progressions successives vers la plus haute manifestation de l'expression dont le génie de l'artiste est capable. L'effet aura donc une liaison intime avec ses premiers éléments, une cause déterminante dans la nature même de la conception générale; ces rapports ne seront donc point le résultat de l'entraînement excité par l'apparition de telle ou telle forme; ils seront une conséquence de l'idée première, de l'idée poétique et génératrice, une progression de la pensée de l'artiste et de son expression, en un mot, une qualité nouvelle de son style, de sa manière de sentir les choses, de les comprendre et de les dire.

La science du coloris est de toutes les autres sciences nécessaires à la peinture, celle qui concourt le plus à l'illusion, mais elle ne se borne pas à conserver à chaque corps sa couleur locale et à compléter l'apparence de toutes les choses visibles, elle connaît les propriétés de chaque couleur en particulier, les différents effets de leur association, et leur action sur l'imagination, dans toutes les modifications qui peuvent être créées par l'art (1).

(1) M. Mérimée, dans son ouvrage sur la peinture à l'huile, a dit : que Rubens a écrit en latin un traité ayant pour titre : *De lumine et colore*. Le manuscrit original était, dit-il, il y a 40 ans, dans la bibliothèque d'un chanoine d'Anvers (Van-Parys), descendant du grand peintre. L'ouvrage de M. Mérimée a pour titre : *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*. Paris, 1830.

Les matériaux employés pour la colorisation se composent d'une assez grande variété de matières colorantes, dont les qualités homogènes une fois reconnues, se prêtent à toutes les combinaisons que l'on juge nécessaires pour donner aux objets une apparence réelle. Cependant les physiciens ne reconnaissent que trois couleurs élémentaires simples, lesquelles par leur mélange peuvent produire l'immense série de teintes que présente la nature ; ces couleurs sont, comme on sait, le jaune, le rouge et le bleu ; les peintres sont pourtant obligés d'en admettre deux autres, qui sont : le blanc et le noir.

Toutes ces couleurs, en y comprenant le blanc et le noir, indépendamment de l'impression qu'elles exercent sur nous, lorsqu'elles offrent dans la manière dont on les a rapprochées, un ensemble convenable au sujet, ont encore séparément une action toute particulière : des auteurs, pour en classer les effets dans leur valeur propre , et dans leurs combinaisons, les ont comparées à des sons harmoniques, et ont cherché à en établir la progression par les règles et les proportions arithmétiques que l'on emploie pour la musique.

Nous avons dit que nous ajoutions, comme peintre, aux trois couleurs primitives, le blanc et le noir. Le jaune, le rouge et le bleu ne sont le résultat d'aucun mélange. En les considérant deux à deux, elles produiront l'orangé, le violet et le vert. La différence des proportions dans les mélanges donne des résultats qui se rapprochent plus ou moins de l'une des deux couleurs dont ils sont composés, de sorte qu'en graduant ces proportions, on passe progressivement d'une couleur à l'autre ; ainsi moins l'orangé contiendra de jaune,

plus il se rapprochera du rouge, et moins l'orangé contiendra de rouge, plus il se rapprochera du jaune, ainsi de suite.

L'échelle chromatique, disposée circulairement, a donc six divisions très-bien distinctes, qui sont exprimées par les six dénominations suivantes : le jaune, l'orangé, le rouge, et les trois binaires : le violet, le bleu et le vert.

Pour composer une échelle chromatique, figurez avec deux tours de compas, sur du papier blanc, une bande circulaire assez large pour y étendre, d'une manière bien distincte et sur trois divisions bien égales, le jaune, le rouge et le bleu, laissez entre chacune d'elles un intervalle que vous remplirez par les trois mélanges binaires, l'orangé sera placé entre le jaune et le rouge, le vert entre le jaune et le bleu, et le violet entre le rouge et le bleu. Ces six tons devront être également et légèrement passés l'un dans l'autre, en réservant néanmoins à chacun leur pureté. (Voir la figure 1.)

Chaque couleur est non-seulement susceptible d'une dégradation de teinte en se combinant avec une autre couleur, elle peut encore être plus claire ou plus grave. Cette modification de clarté ou d'intensité s'appelle dégradation de tons ou dégradation du clair-obscur ; ainsi, à mesure que les couleurs deviennent plus claires, elles se rapprochent du blanc, et à mesure que leur intensité augmente, elles se rapprochent du noir, ou du moins elles se prêtent facilement à composer un noir, comme on peut s'en convaincre en mélangeant dans une proportion convenable du bleu de Prusse, de la laque et du stil-de-grain jaune.

Or, puisque l'on obtient du noir pur dit noir Mérimée, avec trois couleurs génératrices en les choisissant très-intenses, et qu'en mélangeant ces mêmes couleurs prises dans le ton le plus clair, la teinte qui en résulte approche du blanc, on est donc fondé à regarder le blanc et le noir comme n'étant pas de véritables couleurs, bien qu'ils soient des matériaux colorants essentiels.

Dans le rapprochement harmonieux des tons de couleur, dans cette partie de l'art qui distingue le coloriste, le sentiment comme dans toutes les autres parties se réalise par un acte spontané, cependant plus l'art se complique, plus il lui en coûte souvent pour conserver son allure, et c'est alors que la science peut lui venir en aide.

Le clair-obscur est l'art de conserver à chaque corps la valeur qui lui est propre, tant sous le rapport de la couleur que sous celui des modifications que la qualité et la quantité de lumière lui font subir, ainsi que de la quantité de l'air atmosphérique et de la masse interposée entre l'œil et lui : sous le rapport de la couleur, puisque chaque couleur donne une somme de lumière relative ; sous le rapport des modifications apportées par la qualité et la quantité de lumières, puisque ces différences agissent sur la couleur propre et son intensité ; sous le rapport de la qualité de l'air atmosphérique et de la masse interposée, puisque l'éloignement fait subir des changements ou des altérations à toutes les choses positives.

On a dit : le clair-obscur existe indépendamment de la couleur ; cela est vrai, et pourtant il n'existerait

pas dans l'art, si la couleur n'existait pas dans la nature.

Quant aux nécessités premières, nous n'entendons point l'effet de ces mélanges proportionnels, qui sont des annihilations pour les physiciens; elles seront déterminées, et pour la perspective aérienne, et pour l'effet, et pour le clair-obscur, et pour la couleur et pour l'harmonie; toutes parties qui doivent être liées intimement; elles seront déterminées, dirons-nous encore, par le caractère du sujet, le lieu où la scène est introduite, le caractère des individus qui doivent réellement s'y rencontrer, le costume et la lumière motivée.

Reynolds, en rappelant ce principe donné par Dufresnoy, remarque que Rembrandt a souvent mis cette règle en pratique jusqu'à un degré qui tient de l'affectation, en n'employant qu'une seule masse de lumière, et il ajoute que les peintres vénitiens et Rubens qui avait puisé ses principes dans leurs ouvrages, se sont servis de plusieurs lumières subordonnées. Les réflexions qui viennent ensuite pouvant être d'une excellente application dans la pratique, je pense qu'il sera utile de les joindre ici.

Les peintres hollandais ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obscur, et ont montré dans cette partie qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entièrement à l'œil toute apparence d'art.

Jean Steen, Teniers, Van Ostade, du Sart et plusieurs autres de cette école peuvent être cités et recommandés aux jeunes artistes comme des modèles à étudier.

Les moyens par lesquels le peintre opère, et dont dépend l'effet de ses ouvrages, sont les jours et les

ombres, les couleurs fières et tendres, qu'on puise de l'art, dans l'entente et la distribution de ces moyens. C'est une chose dont on conviendra facilement, et il est également certain qu'on peut y parvenir par un examen attentif des ouvrages des maîtres qui y ont excellé.

Je vais dire le résultat des observations que j'ai faites sur les ouvrages des artistes qui semblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obscur, et qu'on peut regarder comme des exemples à imiter dans cette partie de l'art.

Le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret ont été parmi les premiers, ceux qui ont réduit en système ce qu'on pratiquait auparavant sans aucuns principes certains, et que, par conséquent, on négligeait souvent faute d'intention. C'est des peintres vénitiens que Rubens a pris sa manière de composer, et que ses compatriotes comprirent et adoptèrent bientôt, et qui fut même reçue par les peintres de genre et de bambochades de l'école flamande.

Il paraît que Rubens a donné plus d'un quart de ses ouvrages à la lumière, et Rembrandt beaucoup moins, c'est-à-dire tout au plus un huitième, ce qui fait que sa lumière est extrêmement brillante ; mais cet effet est acheté à un haut prix, puisque le reste du tableau s'y trouve sacrifié.

CHAPITRE III.

De l'ébauche et du faire des différents maîtres.

L'ébauché est en peinture un travail préparatoire plus ou moins avancé, sur lequel on se propose de revenir une seconde ou plusieurs fois, suivant la marche particulière que l'on a adoptée.

Il y a plusieurs manières d'ébaucher en peinture, mais quel que soit le procédé que l'on emploiera, nous pensons qu'il y aura un grand avantage à suivre dans son travail préparatoire un ordre tel, qu'il y ait dans les résultats une progression toujours assez satisfaisante pour l'œil et le sentiment, c'est-à-dire qu'il sera bon que toute préparation contienné toujours en soi une sensation générale de l'objet, relativement à chacune des conditions de l'art. On commencera d'abord par les fonds, et l'on abordera successivement les autres parties jusqu'aux objets qui occuperont les plans du tableau.

Il paraît que les chefs des écoles Romaine et Florentine ébauchaient habituellement à la manière de Van-Eyck, par une espèce de lavis d'une seule teinte brune, en n'indiquant que les ombres et les plus fortes demi-teintes; les parties les plus éclairées étaient réservées

Les Vénitiens ébauchaient à pleine pâte d'une manière plus ou moins légère, et ils revenaient ensuite sur leurs ouvrages par des glacis. Le Corrège et les peintres de son école ébauchaient aussi en pleine pâte et souvent en grisaille.

Voici une autre manière d'ébaucher que rapporte M. Paillot de Montabert : Il y a eu des peintres, dit-il, qui, sans arrêter de contours, ont ébauché par des masses, et dans des masses de clair-obscur. Le clair-obscur seul les guidait, et ils purent ainsi exprimer des formes sans délinéations. Ce procédé qui a été pratiqué par quelques élèves de J. Reynolds, par Prudhon et par d'autres, n'est pas sans avantage lorsqu'on possède à fond la perspective ou la science du dessin ; mais quant à ceux qui ne sentent pas, qui ne savent pas le dessin, ce moyen peut leur nuire, en ce qu'il borne leur talent. En effet, si ces indications par masses, vaguement fondues et contournées, produisent beaucoup de plaisir à la vue, elles laissent deviner plus qu'elles ne signifient et qu'elles n'expriment positivement.

J'ai vu exécuter ainsi des portraits-anglais, qui, fort ressemblants de loin, étaient cependant sans paupières, sans prunelles, et n'offraient, vus de près, qu'une masse demi-sombre pour exprimer l'enchâssement de l'orbite. Quelques Italiens de l'école de Corrège, de Schidone, etc., ont ébauché de la sorte, c'est-à-dire qu'ils firent dans le principe ce qu'avaient fait les Titien, les Corrèges, etc., qui, pour exprimer les tournants, mettaient dans leur dernier travail beaucoup de demi-tons.

Cependant l'Ecole d'Italie et surtout l'Ecole Romaine ont eu pour principe de ne jamais opposer de couleurs que dans un trait bien arrêté. Au reste, ces mêmes peintres dont je viens de parler s'attachaient bien plus, dans ces ébauches, à la justesse des teintes ; car c'était plutôt un camayeu et un brouillard un peu rosé qu'ils

disposaient, qu'un dessous bien entendu pour chaque couleur qui devait être posée par-dessus.

Voici des détails curieux sur les procédés de Greuse, rapportés par M. Mérimée, et qu'il dit tenir de quelqu'un qui a été à même de les bien connaître :

Il ébauchait une tête toujours en pleine pâte ; lorsqu'il voulait repeindre sur cette ébauche, il commençait par la glacer en entier, et la mettait à l'effet par des couleurs transparentes délayées dans une pâte onctueuse, à l'aide de laquelle sa peinture séchait sans s'emboire ; après cette préparation, qu'il exécutait assez rapidement, il repeignait sa tête en entier, en commençant par établir les lumières et arrivant progressivement jusqu'aux ombres. Comme il manquait de facilité, il ne parvenait pas à terminer dans cette seconde opération, ce n'était encore qu'une ébauche plus avancée, quelque fois même son travail n'était supportable qu'après plusieurs séances. Enfin, en suivant toujours la même manière d'opérer, il parvenait à produire un ouvrage dans lequel on admirait la couleur sans apercevoir en aucun endroit la fatigue du travail.

M. Mérimée ajoute : Reynolds, contemporain de Greuse, fut le plus grand coloriste de son temps, et l'influence de son talent a donné une Ecole à l'Angleterre. Une étude approfondie des tableaux de Rubens, de Rembrandt, du Titien, lui fit découvrir les procédés de leurs auteurs et détermina son système d'exécution.

Il ébauchait souvent comme les Vénitiens, à pleine pâte et même en grisaille. Il colorait ensuite son tableau et mettait à l'effet avec des glacis. C'est ainsi que

j'ai vu opérer un de ses élèves en Italie, et sous le rapport du coloris, les résultats de ce procédé étaient on ne peut pas plus séduisants.

Il peignait avec du vernis ; il en a essayé de bien des sortes, et malheureusement il n'a laissé aucunes notes sur ces essais. Ses tableaux étaient pour la plupart éblouissants de couleurs au moment où ils sortaient de ses mains, mais plusieurs ont perdu leur éclat, même en peu de temps. Quelques-uns sont devenus gris lorsque les glacis ont été en partie absorbés par les couches de pâte qu'ils recouvraient, et en partie décolorés par l'action de la lumière ; d'autres se sont bistrés par la mauvaise préparation du vernis et des huiles.

Il a souvent, ainsi que Paul Véronèse, peint sur des impressions en détrempe. On voit à Paris un de ses plus beaux portraits peint sur un pareil fond. Derrière la toile à l'endroit qui correspond à la tête, il y a une couche de blanc à la colle qui n'a pu être appliquée que pour absorber l'excès d'huile qui devait se trouver dans cette tête, repeinte plusieurs fois, sans donner à chaque couche le temps de sécher promptement.

Dans un écrit attribué à Rubens, il est dit qu'il faut commencer par peindre légèrement les ombres, en se gardant bien d'y laisser glisser du blanc, qui les rendrait lourdes et grises ; que l'on doit empâter les lumières en tenant les couleurs claires, et en tenant chaque teinte à sa place et près l'une de l'autre, en sorte que d'un léger mouvement de brosse on les fonde sans les trop tourmenter, et qu'alors on peut revenir sur cette préparation. On termine par des touches libres et savantes.

Rembrandt, après avoir suivi dans les premiers temps, les procédés de Van-Dick, fut ensuite d'une insouciance remarquable dans ses moyens d'exécution, tout lui était bon au moment où il était entraîné par son impatience de réaliser les effets qu'il concevait, aucune considération de transparence ou d'opacité ne l'arrêtait; mais bientôt après, son sentiment lui faisait trouver les moyens de mettre à profit toutes les ressources que les différentes propriétés des matériaux qu'il employaient pouvait lui offrir.

Rubens et Van-Eyck aimaient à peindre au premier coup. Titien enseignait à ne pas craindre de revenir sur ses ouvrages, quoiqu'il eût l'habitude d'ébaucher d'une manière hardie et fière; il oubliait pour quelques tons ses ébauches, et il les reprenait ensuite avec les soins les plus scrupuleux, et après les avoir jugées avec sévérité, en examinant attentivement les maîtres espagnols; on voit qu'ils retouchaient aussi leurs ouvrages.

Nous avons dit qu'on ébauchait par lavis, en réservant intactes les parties les plus frappées de lumière, ou que l'on empâtait plus ou moins toutes les parties du tableau, en chargeant davantage les lumières des couleurs les plus opaques, et en laissant aux ombres de la légèreté et de la transparence, mais en procédant toujours des parties les plus sombres aux parties les plus éclairées.

L'opinion de M. Paillot de Montabert est que l'idée de conservation ne doit se rapporter nullement à l'idée d'épaisseur des matières, puisque plus il y a de matières plus il y a d'huile, mais bien à l'idée de préparation de la toile qui tend à brunir, et qu'il con-

vient de bien couvrir par de nouvelles couleurs pour empêcher cette communication des dessous avec les dessus; et comme, pour reprendre et terminer son ouvrage, les couleurs que le peintre ajoutera seront altérées par l'action répétée des huiles qu'il sera forcé d'employer, M. Paillot de Montabert propose une manière qui n'aurait point cet inconvénient.

Nous donnons ici ce moyen, mais nous pensons que le besoin d'empâter fortement les parties qui doivent être lumineuses, n'est point amené par la crainte d'une altération qui serait produite par l'action des dessous, et que l'énergie qui résulte d'un pinceau conduit naturellement à recourir à cette pratique, sans renoncer pour cela à l'emploi des frottis et des glacis qui ont aussi leur manière de satisfaire et de concourir à la perfection d'une œuvre.

M. Paillot de Montabert, pour favoriser l'impatience du peintre qui n'aurait point fait d'études partielles pour sa composition, propose un moyen qui permettrait d'exécuter tous les essais sur le tableau lui-même.

Nous supposons, dit-il, que le peintre n'a encore fait qu'une petite esquisse coloriée de son sujet, et qu'il veut procéder à l'exécution de son tableau. Nous avons reconnu que s'il fait son travail d'essai sur la toile même de son tableau, il sera forcé de la couvrir de couleurs, dont l'huile pourra altérer celles qu'il opposera ensuite pour peindre et pour terminer le tout; il faudra donc procéder autrement. Or, je propose de préparer la toile en détrempe, de la revêtir d'une légère couche de poudre de ponce propre à retenir le pastel, d'ébaucher sur cette toile avec des pastels faits de bonnes couleurs, puis de fixer et d'em-

prisonner avec un peu d'huile ce dessous, ce travail préparatoire, ce travail carton, cette première ébauche enfin. Ce procédé est facilement praticable, la cire doit être exclue de cette opération. Le plus difficile serait de passer ou d'étendre la couche d'huile nécessaire sans enlever le pastel, et de n'en pas déposer une couche trop abondante; mais en mêlant une juste quantité d'huile d'œillet avec de l'essence soit d'aspic, soit de cire, on obtiendra ce résultat. En effet, ce liquide étant versé par inclinaison sur la surface peinte à l'estompe, et l'huile volatile étant évaporée, il ne restera précisément que ce qu'il faut d'huile fixe pour faire adhérer le pastel à la préparation; ce dessous étant ensuite bien séché, le peintre pourrait terminer son tableau par ses procédés ordinaires; ce qui fixant tout-à-fait les matières du pastel, composerait un tout exécuté à l'huile. Peut-être aussi que si l'on introduisait dans les pastels une poudre d'une résine facile à fondre au feu, on obtiendrait encore un bon résultat, car le dessin préparatoire du pastel étant fini, et le cauterium étant présenté devant le tableau, la résine qui s'ammollirait suffirait peut-être pour fixer assez ce dessous, pour qu'on pût ensuite le recouvrir d'huile ou le repeindre sans l'effacer. Enfin, on sait que pour fixer la peinture des tableaux en pastel, on emploie le moyen d'une aspersion d'eau gommée en état de pluie, et qu'on emploie aussi une gaze tendue sur un châssis et posée avec précaution sur le tableau, gaze à travers laquelle on dépose l'eau gommée, ce qui empêche tout frottement, car il ne s'agirait que de substituer un vernis à la gomme.

M. Paillet de Montabert ajoute : Ce que je viens de

proposer ne diffère pas beaucoup du moyen employé par certains peintres vénitiens et autres ; car ils commençaient leurs tableaux à détrempe, à l'œuf par exemple, l'avançaient beaucoup par ce procédé matériel, puis finissaient par de légères couches de couleurs préparées à l'huile. On reconnaît ce procédé dans plusieurs anciens tableaux. Paul Véronèse a peint d'abord à détrempe plusieurs de ses draperies, on le remarque dans son grand tableau des Noces de Cana, dont l'architecture a été ébauchée par ce même procédé. Les peintres pourraient ainsi se dispenser des cartons d'essais, et procureraient une grande fraîcheur à leurs couleurs.

Quant au travail d'essai exécuté sur des toiles ordinaires préparées à l'huile, si le peintre veut éviter l'abus de l'huile dans ce travail, il peut encore essayer de procéder par lavis, en employant comme liquide l'huile volatile de cire ou d'aspic, et pour matières colorantes et gélatineuses, les couleurs ordinaires broyées extrêmement fines et légèrement chargées de résine élemi ou de copahu. Il se méfiera surtout des épaisseurs, et fixera par le feu ce lavis sur la toile. Ces couleurs privées ainsi d'huile n'auraient peut-être qu'une faible adhérence ; mais si, après qu'elles sont bien sèches, on passe par-dessus une légère couche d'huile, et qu'à l'aide du feu on la fasse pénétrer à travers cette couche jusqu'à la toile, cette huile, en séchant, fixera d'une manière très-solide cette ébauche sur le tableau.

CHAPITRE IV.

De l'art d'imiter et de l'exécution mécanique.

« Le grand but de tous les arts est de faire impression sur l'esprit et sur le cœur. On y parvient souvent par l'imitation de la nature, mais ce moyen manque quelquefois son effet, tandis qu'on réussit par quelque autre chose. » (REYNOLDS.)

Imiter la nature par les moyens propres à l'art du peintre et du sculpteur, ce n'est point la copier, c'est la comprendre et la sentir dans chaque objet qui se présente à nous isolément, comme les expressions éparses d'un grand tout, comme un nombre détaché qui n'aurait de valeur réelle que lorsqu'on le rattacherait mentalement à la somme totale dont il doit faire partie. Aussi, quand cet objet se présente à nous, ce qu'il faut en saisir et en donner, c'est cette valeur relative et réelle, c'est l'essentiel, et non la recherche minutieuse de toutes les parties qui constituent l'objet.

Cette représentation bien entendue est pour l'art d'une haute importance, nous en avons déjà parlé à l'occasion des méprises des savants, des poètes et des critiques, et quoique nous ayons déjà donné à cette question quelque développement en parlant du contour, nous pensons que les propres réflexions de Reynolds seront ici d'une excellente application.

« Ce n'est pas, à proprement parler, ni dans le savoir, ni dans le goût, ni dans l'élévation des idées, qu'on doit chercher le génie du peintre, il faut qu'il ait

un génie particulier et convenable à son art, qui ne ressemble point aux autres espèces de génie. Car la faculté que possède l'artiste de concevoir dignement son sujet, peut être regardée comme dépendant de son éducation en général ; et c'est autant le génie du poète, ou de celui qui professe quelque autre art libéral, et même de tout bon critique de quelqu'un de ces arts, que celui du peintre. Quelque sublimes que puissent être ses idées, il ne mérite d'être estimé comme peintre qu'autant qu'il peut mettre ce qu'il sait en exécution, et rendre ses idées sensibles aux autres par une représentation visible des objets.

» Si j'osais espérer que mon idée pût être saisie, je distinguerais volontiers cette qualité par le nom de *génie de l'exécution mécanique*. Ce génie consiste, de la manière que je le conçois, dans la faculté de rendre ce qu'exécute le pinceau, comme formant un tout ensemble, de sorte que l'effet général et l'expression du tout ensemble puissent occuper entièrement l'esprit, et le détourner pour un temps de l'examen des beautés et des défauts particuliers et subordonnés. »

Cette importance que Reynolds attache avec raison à la faculté de rendre ses idées sensibles aux autres par la représentation visible des objets, ce génie de l'exécution mécanique, qui semble vouloir ici prendre le pas sur cet autre génie plus grand que lui, il ne devrait donc ainsi être, à vrai dire, que son serviteur dévoué et le trucheman fidèle.

Suivons Reynolds dans le développement de sa pensée, voyons quelles sont les fonctions et les qualités de ce génie de l'exécution mécanique.

« Une distinction minutieuse et une trop scrupu-

leuse représentation de détails, de quelle manière excellente que cela puisse être fait, n'ont jamais mérité à l'artiste le titre d'homme de génie.

» Outre les petites différences ou particularités qu'on ne remarque que souvent point du tout, et qui lors même qu'on y prête attention, ne font qu'une faible impression, il y a dans tous les grands objets des distinctions caractéristiques fort marquées, qui frappent puissamment les sens, et qui par conséquent attachent l'imagination.

» Ces distinctions ne sont nullement une réunion de tous les petits détails séparés, ainsi que le pensent quelques personnes, et jamais un pareil assemblage ne pourra rendre ces distinctions.

» Les détails ou particularités qui ne contribuent pas à l'expression du caractère général, sont encore plus mauvais qu'inutiles; ils sont préjudiciables en ce qu'ils nuisent à l'attention, et la distraient du point principal. On peut observer que l'impression qui reste dans notre esprit, même des choses qui nous sont les plus familières, se borne ordinairement à leur effet général, au-delà duquel nous ne portons pas nos regards pour reconnaître ces objets...

» D'après ces observations, on serait porté à demander pourquoi l'on n'est pas toujours satisfait de la plus parfaite ressemblance de l'imitation avec l'objet imité. Il y a des cas où cette ressemblance peut même être désagréable. Je me contenterai d'observer que l'effet des ouvrages en cire, quoiqu'ils offrent certainement une représentation plus exacte de la nature que ne puissent le faire la peinture et la sculpture, est une preuve que le plaisir que nous procure l'imita-

tion n'est pas en raison de ce qu'elle approche simplement d'une manière plus exacte et plus scrupuleuse de la vérité. On se plaît, au contraire, à voir produire des effets par des moyens qui paraissent ne pas y être proportionnés...

» Les propriétés de tous les objets, relativement à la peinture, sont le contour ou le dessin, le coloris et le clair-obscur. Le dessin sert à y donner la forme, le coloris exprime leurs qualités visibles, et le clair-obscur nous en fait connaître la solidité.

» L'artiste ne peut jamais parvenir à la perfection dans aucune de ces parties, s'il n'a pas contracté l'habitude de voir les objets en grand, et de remarquer l'effet qu'ils produisent sur l'œil lorsqu'il est dilaté et occupé du tout ensemble, sans en apercevoir distinctement quelques parties. C'est aussi par ce moyen qu'on apprend à bien connaître le principal caractère des choses, ainsi qu'à l'imiter par une méthode courte et adroite; je n'entends pas un tour d'adresse ou un mécanisme de routine formé par conjectures et établi par l'habitude, mais cette science qui, par une connaissance approfondie des moyens et des effets, trouve la plus courte et la plus sûre route pour parvenir au but qu'on se propose.

» Si l'on examine d'un œil attentif la manière des artistes que l'on regarde comme des modèles à imiter, on trouvera qu'ils ne doivent pas leur célébrité au grand fini de leurs ouvrages, ni à l'attention scrupuleuse qu'ils ont portée aux détails, mais à la vaste idée qu'ils ont conçue des objets, et à ce pouvoir de l'art qui lui donne son effet caractéristique par une expression convenable. »

Toutes ces réflexions sont pleines de justesse, mais pour tempérer néanmoins l'opinion que l'on pourrait être tenté de se former sur l'importance réelle de ce génie de l'exécution mécanique, nous dirons que Regnolds ne voit dans ce génie particulier que l'expression d'un talent en pleine possession de toutes les qualités qui élèvent l'art, et qui sait les moyens de les manifester.

» Une certaine facilité, dit-il, dans la composition, une touche spirituelle et hardie, sont, il faut l'avouer, des qualités séduisantes pour un jeune artiste et doivent être naturellement les objets de son ambition. Il tâche de parvenir à posséder ces parties brillantes de l'art qu'il peut acquérir sans un grand travail; mais après avoir employé beaucoup de temps à cette recherche frivole, il lui est difficile de se défaire de ces prétendus avantages, l'occasion est passée, et à peine trouve-t-on l'exemple d'un jeune artiste qui, après avoir été séduit et égaré par ce talent imaginaire, ait pu reprendre la bonne route.

» Cette inutile habileté, continue-t-il, les empêche de faire des progrès réels et de parvenir au vrai talent. »

CHAPITRE V.

Couleurs employées le plus habituellement; composition chimique; leur degré de fixité, leur fabrication.

Les couleurs employées le plus habituellement dans la peinture à l'huile, sont :

Le blanc de plomb.

Le jaune d'antimoine.

Le jaune de Naples.

Le jaune de chrome.

Le jaune minéral.

La laque jaune.

L'ocre jaune.

L'ocre de ru (1).

La terre d'Italie.

La terre de Sienne non brûlée.

La terre de Sienne brûlée.

Le brun rouge.

Le cinabre de Hollande.

Le cinabre ou vermillon de la Chine.

La laque carminée.

Laque de garance.

Le carmin de garance.

L'outremer.

Le bleu de cobalt.

(1) M. Mérimée fait observer que l'on doit écrire *ru*, du vieux mot *ru* (ruisseau), sans doute parce que cette ocre était recueillie dans des dépôts formés par des ruisseaux d'eaux ferrugineuses.

Le bleu de Prusse.

Le bleu minéral.

La terre de Cassel.

La momie.

Le bitume.

Le noir de vigne ou de pêche.

Le noir d'ivoire, etc. (1)

Nous avons pensé qu'il serait utile de donner ici quelques notions sur la composition chimique de ces couleurs, sur leurs degrés de fixité et sur les moyens de reconnaître la falsification de quelques-unes d'entre elles : il en est d'autres encore dont nous nous occuperons dans le même but.

Le blanc de plomb est une combinaison de protoxyde de plomb et d'acide carbonique. Les chimistes l'appellent carbonate ou sous-carbonate de plomb.

On le prépare de différentes manières, d'où résultent des produits de qualités diverses, que l'on désigne dans le commerce sous les noms de *céruse*, *blanc en écaille*, *blanc de Krems* (petite ville d'Allemagne) ou *blanc d'argent*, appelé ainsi à cause de sa blancheur.

(1) Nous n'avons dû donner qu'un aperçu très-succinct de la composition chimique des couleurs ; si, cependant, on était curieux d'entrer dans une connaissance plus étendue à ce sujet, le *Manuel du fabricant de couleurs et de vernis*, par MM. Riffault, Vergnaud et Tous-saint, dispenserait de recourir à des ouvrages dispendieux. Il fait partie de l'*Encyclopédie-Roret*.

On peut se procurer à la même librairie : le *Manuel du peintre en bâtiments, vernisseur, doreur et argenteur*, par les mêmes auteurs, faisant également partie de l'*Encyclopédie-Roret*, et la 11^e édition de l'*Art du peintre, doreur et vernisseur*, par MM. Watin et Bourgeois, 1 vol. in-8°, ouvrage souvent cité dans notre Manuel pour la fabrication des couleurs.

Le blanc d'argent est le plus blanc, mais comme il est léger et couvre peu, on préfère le *blanc de plomb* proprement dit, depuis que l'on est parvenu à lui donner une blancheur à peu près égale au premier, et ensuite il est moins coûteux.

Pour donner au *blanc de plomb* une grande blancheur, Watin conseille de le broyer à quatre reprises différentes avec de l'eau claire et le plus promptement possible, et de le laisser chaque fois bien sécher en pastilles ; plus le blanc de plomb est broyé, plus il est beau. Quelquefois on le broie au vinaigre, mais cette opération salit toujours un peu le blanc, à moins que cet acide n'ait été lui-même distillé d'abord.

La préparation à l'eau est préférable, elle rend le blanc de plomb et plus fin et plus beau.

Le blanc de plomb, dit M. Mérimée, ne doit s'employer que dans la peinture à l'huile, et même il noircirait et serait à la longue ramené à la couleur de sulfure de plomb, s'il n'était défendu, par une couche de vernis, de l'action des vapeurs hydro-sulfureuses plus ou moins fréquemment répandues dans l'atmosphère.

C'est à Thénard que l'on doit le moyen de ramener à leur blancheur première, les touches de blanc noircies, sur les dessins anciens : quelques coups de pinceau imprégné d'eau très-faiblement oxygénée font disparaître la couleur noire du blanc, et le ramènent à son état primitif sans altérer en rien la teinte bistrée du papier (1).

(1) On trouve dans MM. Watin, Bouvier, Mérimée et Paillot de Montabert, les différentes préparations chimiques du blanc de plomb.

Procédé de M. Mérimée pour obtenir le véritable massicot. — Le

Le jaune d'antimoine, que l'on extrait du métal qui porte ce nom, est une couleur brillante d'un jaune moyen entre le jaune de chrome et le jaune de Naples. Il est la base de tous les jaunes brillants, clairs et solides, employés dans la peinture sur porcelaine et en émail. Il est, par cela même, très-propre au tableau employé sans fondant (1).

Voici l'un des moyens par lesquels on peut obtenir

massicot que l'on trouve chez les marchands de couleurs n'est autre chose que de la céruse plus ou moins calcinée, ce qui le fait distinguer en clair, jaune et doré.

Le véritable massicot est un oxyde de plomb au premier degré (un protoxyde). Sa couleur est d'un jaune orangé très-terne.

Dans la préparation du minium, on calcine le plomb dans un four à réverbère, et on obtient un mélange de massicot et de plomb plus ou moins divisé. On sépare ces deux matières par la trituration et la lévigation. Le massicot, étant beaucoup plus léger, reste en suspension dans l'eau; on le décante, on le laisse déposer; on le recueille ensuite et on le fait sécher. Voilà le massicot véritable; mais on ne le trouve point chez nos marchands de couleurs; il ne se trouve que chez les fabricants de minium. Cependant, il pourrait être employé avec avantage dans les préparations de l'huile siccativ, il produirait l'effet de la litharge très-divisée.

Il pourrait même être employé comme couleur par les peintres. Sa teinte n'est pas brillante, mais comme il est plus siccatif que le blanc de plomb, il pourrait lui être substitué dans les mélanges avec les couleurs qui séchent difficilement, telles que les laques et les terres bitumineuses.

Un degré de plus d'oxydation transforme le massicot en minium. La mine orange est un minium d'une teinte plus brillante. Ces couleurs n'ont aucune solidité.

(1) Les fondants sont des espèces particulières de verre destinées à fixer, par la fusion au feu, les couleurs que l'on emploie sur la porcelaine et l'émail. M. Pannetier a mis dans le commerce plusieurs nuances de *jaune d'antimoine*. On lui doit aussi une nouvelle couleur, un *vert émeraude* superbe. Nous y reviendrons tout-à-l'heure en parlant des *verts*.

cette couleur, il est donné par Watin (édition de M. Bourgeois).

« On prend une partie d'antimoine diaphorétique, une et demie de blanc de plomb et une de sel ammoniac; on triture à sec, le plus complètement possible, ces trois substances; ensuite on les met dans un vase de terre, sur un feu suffisant pour décomposer et sublimer le sel ammoniac, ce que l'on reconnaît à la fumée blanche qui se volatilise et cesse quand l'opération est terminée. On lave ensuite à grande eau, et l'on fait sécher cette couleur comme les autres. »

Le *jaune de Naples* était anciennement nommé par les Italiens *giallolino*. Sa composition fut d'abord un secret. Les mémoires de l'Académie des sciences, année 1772, donnent un procédé communiqué par M. Fougeroux de Bondaroy. M. Mérimée dit que ce procédé a été répété plusieurs fois sans succès. Dans un recueil de divers procédés d'arts, imprimé à Venise en 1758, on a publié un mémoire sur la fabrication de la faïence; il y est question de la composition du jaune de Naples. M. Paillot de Montabert donne, dans son traité de peinture, la méthode qu'on emploie à Naples pour faire cette couleur, et que M. de la Lande a appris de M. le prince de San-Severo; il donne aussi d'autres recettes de M. Pelouze. Il entre dans cette composition du plomb et de l'antimoine; ces deux métaux sont calcinés et tamisés avant de faire le mélange. Le jaune de Naples du commerce n'est pas solide, celui dit *de Rome* l'est encore moins.

Le jaune de Naples demande à être broyé avec beaucoup de propreté. Il ne faut jamais le relever ni le triturer avec une amassette d'acier ou de fer, il

faut employer l'amassette de corne blonde ou d'ivoire (1).

Le *jaune de chrome*, dont la découverte est due à M. Vauquelin, est le jaune le plus brillant. Cette couleur existe toute formée dans la nature ; mais celle qui est dans le commerce est artificielle. Le chromate de plomb naturel était connu depuis longtemps sous le nom de *plomb rouge de Sibérie*, lorsqu'en 1797, M. Vauquelin en fit l'analyse et trouva que c'est une combinaison d'oxyde de plomb et d'un métal acidifiable, auquel il donna le nom de *chrome*, à cause des couleurs variées que prennent les différents composés dont il fait partie.

« Le plomb rouge, objet de l'analyse de M. Vauquelin, n'a encore été trouvé qu'en Sibérie ; et même il est tellement rare, dit M. Mérimée, que le beau savant chimiste eût été peu favorable à la peinture, si l'on n'eût découvert en France un minerai contenant une portion considérable d'oxyde de chrome mêlé avec de l'oxyde de fer. On en a également trouvé aux Etats-Unis,

(1) M. Bouvier rapporte qu'un artiste lui a assuré qu'il était parvenu à purifier complètement le jaune de Naples et à lui ôter toutes les qualités malfaisantes sans le priver de sa jolie couleur, et cela en lui faisant subir des lessives récidivées d'eau chaude. Il met son jaune dans un grand pot neuf vernissé, et il place ce pot, avec beaucoup d'eau chaude, dans un poêle ou fourneau modérément chauffé, de façon à entretenir une évaporation continuelle sans ébullition. On remue la couleur avec un petit bâton plusieurs fois par jour ; mais avant de la remuer, on a soin d'enlever l'écume qui s'est formée dessus, et ensuite on ajoute de nouveau de l'eau. Cette opération est longue et surtout très-dangereuse ; elle peut même devenir mortelle, si l'on s'expose à respirer l'évaporation. M. Bouvier ajoute : « Je ne l'indique ici que pour tout dire, mais je ne la conseille pas. »

dans le Mariland, et c'est de Baltimor que vient en grande partie celui du commerce.

» On prépare le chromate de plomb avec ce minerai, en acidifiant d'abord l'oxyde de chrome et combinant en même temps l'acide avec la potasse, puis décomposant le chromate de potasse avec un sel de plomb soluble. »

Cette couleur change et gâte toutes les teintes dans lesquelles on l'a introduite.

Le jaune minéral se prépare, selon Watin, en mêlant et triturant ensemble trois parties de mine orange anglaise et une de sel ammoniac avec un peu d'eau. On arrange cette pâte dans une capsule de terre non vernissée que l'on place sur un support aussi en terre, dans un fourneau de réverbère, et par un feu gradué jusqu'à la fusion on fait évaporer l'eau et l'ammoniac, et alors la couleur est terminée. Elle est d'un jaune citron et noircit; elle altère les autres couleurs.

Le jaune indien. Voici ce qu'en dit M. Mérimée :

« Depuis quelques années les Anglais nous envoient une laque jaune brillante, et qui est même plus solide que la plupart des laques de cette couleur. Un savant naturaliste, qui a voyagé dans l'Inde, m'a dit que cette couleur est préparée à Calcutta par un Anglais qui cache soigneusement ses procédés; mais notre savant a découvert que la matière colorante de cette laque est extraite d'un arbuste appelé *memecylon tinctorium*, dont les feuilles sont employées par les Indiens pour teindre en jaune. D'après l'odeur d'urine de vache que cette couleur exhale, il est probable que cette urine est employée pour extraire la teinture du *mémécylon*. »

Les *laques* et les *stils-de-grain jaunes* sont des teintures extraites de divers végétaux et fixées sur une base qui sert de mordant, telle que l'alumine, ou un mélange de craie et d'alumine. M. Bouvier dit que le jaune indien est d'une solidité à toute épreuve, mais il est bon surtout pour des glacis. Il faut le bien choisir, il y en a qui tire sur le verdâtre. Il est gênant dans les chairs et dans les ciels. On ne peut, dit M. Bouvier, s'en débarrasser.

C'est effectivement l'inconvénient que l'on rencontre avec toutes les couleurs qui fournissent beaucoup.

La *laque jaune de gaude* est une des plus solides, on l'emploie avec succès dans le tableau pour glacer sur d'autres couleurs, ou pour former de beaux verts transparents.

Les *ocres jaunes* et de *ru*, ainsi que les *terres naturelles de Siemie* et d'*Italie*, n'exigent aucune autre préparation que des lavages réitérés pour enlever les sels qu'ils peuvent contenir et faciliter le dépôt, au fond des vases, des substances étrangères à la couleur. Les ocres sont des hydrates de fer mélangées ou combinées avec de l'argile; elles deviennent rouges par la calcination. Les ocres brunes, lorsqu'elles sont pures, produisent le plus beau rouge. L'ocre jaune-clair est la même substance que Watin et d'autres appellent jaune du Berri.

Le *brun rouge*. On trouve du brun rouge natif, mais on peut l'obtenir en faisant calciner l'ocre de ru. L'ocre rouge native est plus lumineuse que celle que l'on obtient par la calcination de l'ocre jaune-clair. M. Bouvier la préfère, il pense que l'autre pousse au noir.

Les *oxydes de fer* ou de *mars* sont très-solides (1).

Le *cinabre* est aussi appelé *vermillon*, du nom italien *vermiglio* (petit ver), donné à la couleur du Kermès (*coccus ilicis*), employé dans la teinture écarlate avant que la découverte de l'Amérique eût fait connaître la cochenille.

Le cinabre est une combinaison intime de mercure et de soufre (un sulfure de mercure). Il se trouve tout formé dans les mines de mercure; mais celui que l'on emploie est un produit de l'art. Celui que l'on tire de Hollande est le meilleur. Voyez M. Mérimée et Watin (2).

Le *Vermillon de la Chine* ne diffère de celui de Hollande que par une nuance plus carminée (3). M. Mérimée donne un procédé de Bucholz, avec lequel on

(1) On en trouve de cinq nuances :

1^o Le jaune de mars; 2^o l'orangé de mars; 3^o le rouge de mars; 4^o le violet de mars; 5^o le brun de mars.

Leur principe colorant est l'oxyde de fer dont les nuances sont dues soit à la préparation, soit à la calcination; mais ce principe est huit fois plus abondant que dans les ocres, ce qui rend leur emploi différent et demande un peu d'attention les premières fois que l'on s'en sert. Dans les ocres, sans exceptions, non-seulement le principe colorant est peu abondant, mais encore il est altéré par de mauvaises terres qui en forment la base, et il est souvent impossible de les épurer, aussi changent-elles d'une manière bien sensible, surtout la terre de Sienne, la terre d'Italie et l'ocre de ru.

(2) M. Bouvier dit qu'il faut se méfier de celui qui porte une couleur trop brillante et tirant sur la couleur aurore; ce qui est une preuve qu'il n'est pas pur et qu'on y a mélangé une portion de minium qui n'est autre que de l'oxyde de plomb fortement calciné qui noircit beaucoup à l'huile, et fait aussi noircir les cinabres qui sont composés de soufre et de mercure. Les cinabres ne se préparent à l'huile qu'au moment où on en a besoin, et on doit les tenir épais et fermes.

(3) Cette couleur, qui est assez solide lorsqu'elle est employée seule,

obtient un vermillon qui a une ressemblance très-grande avec celui de la Chine.

La laque carminée. Voici ce que dit Watin : « Les couleurs connues, dans la peinture, sous la dénomination de *laques*, sont pour la plupart des teintures formées par l'extraction d'un principe colorant quelconque, fixé sur une base terreuse qui est ordinairement celle de l'alun. Il y a plusieurs espèces de laques, mais il n'est ici question que de celles dont le rouge fait le caractère principal.

« *La laque rouge, fine, vraie, dite laque de Venise ou de Florence*, est celle dont le corps chimique blanc ou terre d'alun est teint avec une couleur extraite de la cochenille. Cette dénomination de Venise ou de Florence lui vient de ce qu'elle doit son origine à l'une de ces deux villes. On en fabrique d'aussi belles à Paris; on les distingue en laques carminées et en laques fines. On s'en sert pour le tableau et pour la décoration; il faut les choisir hautes en couleur, nettes, claires, inaltérables au citron ou au vinaigre. (*Elles ne sont point solides.*)

« *La laque de garance* est une couleur d'un beau rouge analogue à celui que donne la cochenille.

« La plante qui donne cette couleur croît partout, mais particulièrement à Smyrne, en Alsace et dans les départements méridionaux de la France (1). »

peut être falsifiée aussi par un mélange de minium. On reconnaît facilement la fraude; la faisant évaporer dans un creuset et sur un feu ardent: s'il y a du minium on trouve, après l'évaporation, quelques globules de plomb réduit. Ce moyen est plus simple que celui qui est donné par Watin.

(1) *Procédé chimique selon Watin.* — Après avoir convenablement

Le moyen simple de reconnaître la falsification est, selon M. Mérimée, de faire bouillir dans une légère solution de carbonate de soude une petite portion de la laque que l'on veut essayer, puis la verser sur un filtre et la bien laver. Si après ce lavage elle a perdu de son éclat, si l'eau alcaline qui a filtré est colorée, on peut avec raison conclure que la laque a été avivée par une teinture.

L'outremer est extrait d'une pierre nommée lapis-lazuli ou simplement *lazulite*. Cette pierre, qui est d'une belle couleur bleu d'azur, se trouve en Perse et en Chine. M. Bouvier donne un nouveau procédé plus simple et plus expéditif que les anciens pour extraire l'outremer du lapis-lazuli.

trié et séché cette plante, on la réduit en poudre dans des moulins propres à cet objet. Alors elle a l'aspect d'une poudre jaune fauve dont la nuance se fonce encore par le contact de l'air.

Comme la garance contient deux principes colorants distincts, l'un fauve et l'autre rouge, et que le premier de ces deux principes est soluble en grande partie dans l'eau, pour l'extraire et le séparer du principe colorant rouge, on fait subir d'abord à la garance de copieux et de fréquents lavages, jusqu'à ce que l'eau qui en sort soit parfaitement incolore, et c'est en cet état qu'elle est propre à donner sa couleur.

Pour cela, on prend une partie de garance lavée et bien égouttée, et une partie d'alun en pierre que l'on fait fondre dans une suffisante quantité d'eau et bouillir ensemble pendant une demi-heure ; après quoi l'on sépare par le filtre la liqueur rouge d'avec la fécule, l'on y introduit graduellement et avec précaution une solution filtrée de potasse rendue caustique par la chaux, et l'on continue jusqu'à ce que la terre d'alun sur laquelle s'est fixé le principe colorant soit entièrement précipitée ; enfin, on lave la couleur à grande eau, et lorsque la liqueur qui en provient ne produit plus sur la langue aucune sensation d'acide, on recueille la couleur sur un filtre, puis on la forme en trochisques que l'on met sécher à l'air libre dans un endroit exempt de poussière.

M. Mérimée donne le moyen suivant de reconnaître la falsification de l'outremer.

« Quoique l'outremer résiste à l'action du feu jusqu'au point de rougir sans perdre sa couleur, cette couleur est détruite par les acides ; ce qui fournit les moyens de reconnaître sa pureté.

On met une pincée d'outremer dans un petit vase de verre ou de porcelaine, et l'on verse dessus un peu d'acide nitrique. La couleur bleue est en un instant détruite, il ne reste qu'une matière terreuse d'un gris jaunâtre, qui se prend en gelée.

« Ni le bleu de cobalt, ni le bleu de Prusse, ne sont altérés par les acides ; c'est pourquoi, dans le cas où l'outremer aurait été falsifié par le mélange de quelque une de ces couleurs, la fraude se découvrirait aisément. La dissolution d'indigo n'est pas assez brillante pour qu'on soit tenté de l'employer à la falsification de l'outremer. Si cependant on en avait introduit pour rehausser le ton, on le découvrirait par le moyen de l'acide sulfurique, qui ne détruit pas la couleur de l'indigo (1).

(1) Voici ce que dit M. Mérimée relativement à la découverte de l'outremer factice : « On a cru pendant longtemps que l'outremer devait sa couleur au fer, mais MM. Clément Désormes ayant eu à leur disposition une grande quantité de lapis, sont parvenus, à l'aide de purifications répétées, à préparer de l'outremer exempt de fer, et, ce qu'on est loin d'y soupçonner, ils ont trouvé 22 pour 100 de soude.

• D'un autre côté, en démolissant des fours employés à la fabrication de la soude, au moyen de la décomposition du sulfate de soude, on trouva une portion de l'âtre imprégnée d'une couleur bleue très-vive. Des morceaux de grès ainsi colorés furent remis en 1814 à M. Vauquelin, qui en fit l'analyse et trouva tant de ressemblance entre cette matière bleue et l'outremer, qu'il ne douta plus

Le bleu de cobalt est une couleur d'une nuance pure, brillante et fixe. Il a l'inconvénient de paraître violet à la lumière d'une chandelle, ce qui change nécessai-

de la possibilité d'imiter la nature dans la production de cette belle couleur.

• Pour réaliser nos espérances à cet égard, il ne fallait que provoquer cette découverte qui, dans l'état actuel de nos connaissances, ne pouvait être longtemps attendue ; c'est ce qu'a fait la société d'encouragement, en consacrant un prix de 6,000 fr. à celui qui parviendrait à fabriquer un outremer artificiel parfaitement semblable à celui qu'on retire du lazulite.

• Le problème a été complètement résolu par M. Guimet, ancien élève de l'école polytechnique, maintenant commissaire des poudres et salpêtres. L'outremer qu'il fabrique est absolument identique avec celui de première qualité provenant du lapis-lazuli. »

Dans le même temps que M. Guimet trouvait le moyen de préparer cette couleur, M. Gmelin, professeur de chimie à Tubingue, s'occupait du même travail et approchait du même résultat. Les droits de priorité sont restés à M. Guimet. M. Gmelin donne son procédé dans les *Annales de chimie et de physique*, tome XXXVII, page 411. Il donne en effet de l'outremer, mais avec des altérations qui demandent que le procédé soit modifié, tout important qu'il est déjà.

Depuis lors, d'autres personnes se sont occupées de la composition de cette couleur.

M. Delaire, chimiste, a annoncé un bleu d'outremer siccatif et fixe, supérieur à tous les bleus d'outremer factices connus, au prix de 10 fr. les 31 grammes.

M. Robiquet indique le moyen suivant de l'obtenir à bas prix. On prend une partie de kaolin, une partie et demie de soufre, et une partie et demie de sous-carbonate de soude sec et pur ; on mélange exactement et on introduit le tout dans une cornue en grès chemisée ; puis on chauffe graduellement jusqu'à cessation de toutes vapeurs ; on laisse refroidir, puis on brise la cornue, dans l'intérieur de laquelle on trouve une masse spongieuse d'un assez beau vert, laquelle, à mesure qu'elle attire l'humidité de l'air, va passant graduellement au bleu. On lessive cette masse, l'excès de sulfure se dissout, et il reste une poudre d'un assez beau bleu. On lave par décantation, on fait sécher, puis on cal-

rement, mais dans ce cas seulement, le rapport des tons que l'artiste a voulu exprimer (1).

Le bleu de Prusse, dont la découverte a été faite à

cine de nouveau au rouge cerise pour se débarrasser de l'excès de soufre. Quand ces opérations ont été faites avec soin, la substance obtenue est d'un bleu fort agréable, qui, à la vérité, manque d'intensité et n'a pas ce reflet bleu azuré de l'outremer de M. Guimet, mais que cette différence même peut rendre précieux en certains cas aux peintres. Du reste, cette nuance pourprée du bleu Guimet que n'a pas l'outremer naturel, du moins à un degré aussi marqué, pourrait bien devoir en partie son éclat à des corps qu'on emploie vraisemblablement pour l'affiner. En effet, quand on fait chauffer à une température moindre que celle qui est nécessaire pour en opérer la destruction, on le voit perdre en partie la teinte azurée, et, si l'expérience se fait dans un tube, on voit couler quelques stries huileuses qui proviennent nécessairement de matières organiques.

(Acad. scien. 31 décembre 1832, et *Mémorial encyclop.*, 27^e livraison.)

(1) *Procédé chimique selon Watin (édition de Bourgeois)*. — Les meilleures mines de cobalt nous viennent de Suède et particulièrement de Tunaberg. Il en existe aussi une mine très-riche dans la vallée de Gisto, en Espagne; mais cette mine n'est point exploitée.

L'on grille d'abord la mine de cobalt jusqu'à ce que l'arsenic qui s'en échappe, sous la forme d'une fumée blanche, soit presque entièrement évaporé; puis on la met dissoudre dans un matras avec une suffisante quantité d'acide nitrique, étendu de cinq à six parties d'eau. On fait évaporer la liqueur presque jusqu'à siccité; on la redissout dans une suffisante quantité d'eau; on la filtre, puis on y verse une dissolution de phosphate de soude, jusqu'à ce que l'oxyde de cobalt soit complètement séparé de la liqueur qui le tenait en dissolution. On lave plusieurs fois et l'on recueille sur un filtre le précipité dont on prend une partie encore humide que l'on combine avec sept à huit parties d'alumine réduites en gelée. Ensuite on laisse, si l'on veut, sécher ce mélange avant de l'introduire dans un creuset que l'on chauffe par degrés jusqu'au rouge cerise, et jusqu'à ce que la couleur soit parfaitement bien développée.

On peut encore obtenir ce bleu en substituant au phosphate de po-

Berlin en 1704, par Diesbach et Dippel, est, après les bleus d'outremer et de cobalt, la substance qui offre les nuances de bleu les plus pures. M. Bourgeois dit que ses principes colorants l'emportent sur ceux de l'outremer et du cobalt, comme de dix à un environ. Les alcalis attaquent cette couleur; c'est pourquoi lorsqu'on la combine avec des couleurs qui en contiennent, l'on expose ce bleu à disparaître ou à changer en peu de temps (1).

tasse une combinaison de cette dernière substance avec de l'arsenic, *arséniate de potasse*; mais, dans ce cas, il faut doubler la quantité d'alun en gelée par rapport à celle du cobalt.

Par ce dernier procédé, les bleus sont plus ou moins frittés, ce qui les fait paraître aussi riches en principes colorants que ceux de la première espèce, quoiqu'ils n'en contiennent en effet que la moitié.

(1) « On se sert, dit M. Bourgeois, de la propriété qu'a le bleu de Prusse de se décolorer par les alcalis, pour reconnaître sa présence dans ceux de l'azulite et de cobalt qui auraient été falsifiés avec cette couleur. Pour cela, on fait digérer, pendant une heure environ, une pincée d'outremer ou de bleu de cobalt, dans un peu d'eau de chaux clarifiée. Et en effet, si d'une part, l'eau de chaux prend une couleur citrine, et si, de l'autre, il se produit un précipité de couleur d'ocre, c'est un signe certain de la présence du bleu de Prusse dans ceux de lazulite et de cobalt. »

Watin donne pour la fabrication du bleu de Prusse le procédé suivant :

« On fait d'abord, à parties égales, un mélange de potasse du commerce et de charbon légèrement incinérés, provenant de matières animales desséchées (le sang, les rognures de cornes sont les matières les plus propres à cet objet). L'on calcine ce mélange dans un creuset jusqu'au rouge, puis l'on délaie cette substance dans quinze à vingt fois son poids d'eau; on remue de temps en temps, pendant une heure, et jusqu'à ce que l'eau ait pu dissoudre cette mixtion. La liqueur étant filtrée, on y verse graduellement une solution faite de deux, de trois et même de quatre parties d'alun et d'une partie de sulfate de fer, *vitriol vert* du commerce. L'on continue la même opération jusqu'à

D'après les expériences de M. Bouvier, le bleu de Prusse de fabrication anglaise est d'une grande solidité à l'eau gommée. Pendant plus de trente ans il n'a éprouvé aucune altération sensible, quoique toujours exposé au grand jour, et même au soleil d'été, et quoique mélangé avec du blanc de krems, ainsi qu'avec des ocres, des rouges et différentes autres couleurs. Il a remarqué une assez forte altération dans son mélange avec du cinabre, mais cette altération n'a eu lieu qu'après bien des années, à dater du moment de l'essai. Employé à l'huile, il a verdi ou roussi, mais bien légèrement en comparaison de tous les autres bleus de Prusse dont il a fait les essais en même temps.

Le *bleu minéral* n'est qu'une modification particulière du bleu de Prusse. Il contient une plus grande quantité de terre d'alun.

La *terre de Cassel* paraît être de la nature des bitumes, par l'analogie qu'elle offre avec eux dans la combustion. M. Bouvier en parle comme d'une excellente couleur. M. Paillot de Montabert dit que l'on n'a pas remarqué qu'elle poussât au noir; il trouve que les teintes produites par son mélange avec du blanc sont lourdes et louches. M. Mérimée dit qu'elle se dé-

ce que le précipité obscur qui se forme dans la liqueur soit devenu très-foncé, et qu'il ne s'en fasse plus de nouveau. Après quoi on lave à grande eau, matin et soir; et, par une succession continue de ces lavages pendant vingt à vingt-cinq jours, le précipité passe successivement par différents degrés de brun verdâtre à un blen très-foncé. Lorsque le blen est entièrement formé, on le recueille sur une toile pour l'égoutter; puis, lorsqu'il est devenu en pâte assez solide, on le coupe par morceaux pour le faire sécher. »

colore en partie au contact de la lumière. Il faut la broyer avec de l'huile très-siccative.

La *terre d'ombre* résiste au feu comme les ocre; elle nous vient de l'île de Chypre. M. Mérimée a reconnu que l'oxyde de manganèse et l'oxyde de fer sont, avec la silice et l'alumine, ses principales parties constituantes. Cette couleur a beaucoup de corps et est très-siccative. Elle pousse un peu au noir.

La *momie*, quoique assez en vogue, n'est solide ni à l'air, ni au soleil. Elle sèche encore plus difficilement que le bitume.

Le *bitume*. Il y en a de deux espèces : celui qu'on nomme *bitume de Judée* ou *asphalte*, que l'on trouve sur la surface du lac Asphaltide, et celui qui résulte de la distillation du succin.

On ne broie point cette couleur pour la combiner avec de l'huile. On la fait fondre d'abord dans une quantité suffisante d'essence de térébenthine, sur un feu doux; la dissolution peut même se faire à froid avec le temps. Après quoi on y introduit de l'huile d'œillet, et une portion d'huile siccative, et on la conserve dans des pots bien couverts. M. Mérimée dit qu'en la mêlant avec l'huile emplastique des Italiens et du vernis au mastic, on arrête sa tendance à couler. Les Italiens et les Anglais la préparent de cette manière (1).

(1) M. Mérimée donne encore le procédé suivant:

15	grammes	de térébenthine de Venise,
60	—	de gomme-laque,
90	—	d'asphalte,
240	—	d'huile de lin siccative,
30	—	de cire blanche.

On fait fondre la gomme-laque dans la térébenthine en ne mettant

Les noirs employés dans la peinture sont presque tous le résultat de la combustion, dans des vases bien clos, de matières animales ou végétales. Tels sont : le noir d'ivoire, le noir d'os, le noir de charbon, le noir de pêche, le noir de vigne, le noir de bougie, le noir d'Allemagne, le noir de composition ou de Prusse, le noir de papier, le noir de bouchons, le noir de Russie, le noir de café.

Le noir de Russie est tiré d'une terre naturelle. Il est très-intense.

Le vrai noir d'ivoire doit donner par son mélange avec le blanc un ton gris de perle ; lorsque le ton est roussâtre, c'est du noir d'os.

Le noir d'Allemagne, qui nous vient en poudre de Francfort, de Mayence, de Strasbourg, se fait avec de la lie de vin brûlée. Il ne faut pas l'employer pour le tableau.

Laque que par portions de 15 grammes à la fois, et attendant qu'elle soit fondue complètement avant d'en remettre de nouvelles ; ensuite on ajoute l'asphalte également par portions.

Pendant ce temps, on fait chauffer l'huile de lin, et lorsqu'elle est presque bouillante, on la mêle peu à peu avec le bitume fondu ; enfin on ajoute la cire.

Avant que le bitume ne soit refroidi, on le verse sur une pierre et on le broie avec la molette ou le couteau.

Ainsi préparé, le bitume peut sécher d'un jour à l'autre comme le blanc de plomb ; mais comme il se forme une peau à la surface, on peut le tenir dans un vase d'étain cylindrique, où il serait garanti du contact de l'air à l'aide d'un disque du même diamètre que l'intérieur du cylindre. En appuyant sur ce disque percé d'un trou, on fait sortir le bitume, et l'on boucherait ensuite le trou avec une cheville de bois.

On donnerait plus de solidité au bitume en le fondant dans un vernis au carabé ; on pourrait mettre 60 grammes de ce vernis en place de térébenthine. La gomme-laque se fondrait sans peine dans ce vernis.

Le *noir de vigne* se tire des sarments brûlés ; c'est un très-beau noir ; plus on le broie, dit Watin, plus il donne d'éclat.

Le *noir de bougie* est très-beau.

Le *noir de bouchons*, selon M. Bouvier, est le plus léger, le plus fin et le plus bleuâtre de tous.

Le *noir de Prusse* s'obtient en brûlant du bleu de Prusse ordinaire, d'une bonne qualité, dans une boîte de fer bien lutée. Le bleu de Prusse anglais ne le donne pas. Il est d'un noir très-intense, fort doux et velouté, et très-agréable à travailler ; il se broie en très-peu d'instant ; il sèche beaucoup plus promptement que les autres noirs ; il est d'un noir-bleuâtre ; il n'est presque pas connu des peintres et il mérite de l'être.

Le *noir de café*, très-peu connu, n'est point encore dans le commerce. Selon M. Bouvier, il est un des meilleurs que l'on puisse employer ; il est doux sans être gras, léger, presque impalpable, même avant que d'être broyé, il se broie incomparablement mieux que le noir de vigne, et il sèche mieux. Il est d'une teinte très-fine et bleuâtre. M. Bouvier doit la composition de ce noir au même artiste, habile paysagiste, qui lui a dit avoir trouvé le moyen d'épurer le jaune de Naples, et qui réside ordinairement à Berlin (1).

(1) Voici la manière de faire le noir de café :

• Procurez-vous une certaine quantité de noir de café, en vous assurant qu'il ne renferme aucun mélange de chicorée ou d'autres substances étrangères. Il faut que vous en ayez assez pour remplir complètement la boîte de fer dont on va parler tout-à-l'heure. Faites sécher ce marc en sorte qu'il n'y reste plus la moindre humidité ; remplissez-en une boîte de fer, en la refoulant fortement. Il est très-essentiel que la poudre soit très-serrée dans la boîte et qu'elle la remplisse complètement jusqu'en haut, en sorte que le couvercle, une fois appli-

Les *verts* que l'on compose avec le jaune et le bleu, ne sont pas les seuls que l'on emploie : il en est d'autres formés par la nature et par l'art, tels que la

qué dessus, la touche immédiatement, et qu'il n'y ait point de vide entre les deux. Mettez alors le couvercle de fer et enfoncez-le bien à fond. Procurez-vous d'avance, non pas seulement de la terre glaise, qui éclate facilement au feu, mais de la terre dont les poëliers se servent pour mastiquer et bâtir les poëles de faïence. Délayez cette terre, comme eux, avec un peu d'eau, et pétrissez-la jusqu'à ce qu'elle ait la consistance d'un bon ciment : cela est fait en un instant. Garnissez-en tout l'extérieur de votre boîte à environ sept millimètres d'épaisseur, et même un peu davantage aux jointures, de façon que nulle part le fer ne reste à découvert. Faites sécher cet enduit devant le feu ou à l'ardeur du soleil, jusqu'à ce qu'il n'y reste plus aucune humidité. Alors, en ayant bien soin de ne pas enlever l'enduit, faites rougir la boîte à un feu très-vif, tel que celui d'une forge ou d'un poêle qui ne flambe plus, mais qui contient encore un bon brasier de charbon. A mesure que la boîte s'échauffera, vous en verrez sortir, malgré le fer et l'enduit de terre, des flammèches bleuâtres qui s'échapperont de toute part comme si elles étaient poussées par des chalumeaux ; ce sont les restes de l'huile essentielle du café qui se font jour malgré les obstacles, et qui s'enflamment aussitôt.

• Quand vous n'apercevrez plus ces jets de flammes bleues, et que toute votre boîte sera d'un rouge vif, retirez-la du feu en prenant des précautions pour que les pinces ne la dégarnissent point de l'enduit de la terre, et laissez-la se refroidir : le noir est fait. Mais avant que d'ouvrir la boîte, enlevez avec un couteau toute la terre qui l'entoure, et prenez surtout de grandes précautions pour n'en laisser aucune trace à la jonction du couvercle. A cet effet, ne vous contentez pas seulement de le gratter avec la lame du couteau, prenez de plus une forte vergette à poils durs et courts, et, pour terminer le nettoyage, mouillez la brosse, et après en avoir frotté régulièrement cette place, essuyez-la bien, car s'il entrait la moindre parcelle de cette terre dans votre noir, cette opération serait manquée, et la couleur serait gâtée. Ouvrez la boîte, et videz le noir qu'elle renferme dans une assiette propre qui n'ait jamais contenu aucune graisse. Vous aurez un noir doux, un peu gris-bleuâtre, déjà presque impalpable. Leur volume en sera fort diminué, cela ne peut être autrement, c'est pour cela qu'il

malachite, l'oxyde de chrome, la terre verte, le vert de montagne, le vert de Vienne.

La *malachite* est en masse solide, et le *vert de montagne* est sous forme de poudre. Ce sont des carbonates

faut serrer, autant que possible, dans la boîte de fer, toutes les matières en poudre dont on veut faire du noir, afin qu'il ne s'y introduise que peu d'air, sans cela ces matières entrent en combustion et produisent des cendres qui les altèrent considérablement.

« Le noir de café se trouve déjà si fin qu'il semble qu'on pourrait s'en servir en le délayant de suite, soit à l'huile, soit à l'eau. Mais il y a une précaution à prendre auparavant, comme pour toutes les couleurs qu'on élabore au feu, il faut les laver à l'eau bouillante et à plusieurs eaux, jusqu'à ce qu'on en ait séparé les sels qu'elles contiennent, ce qui est aisé à reconnaître quand l'eau du lavage n'a plus aucun goût à la bouche. Vous décanterez l'eau, vous ferez sécher la couleur, et vous l'obtiendrez sous la forme de poudre : c'est alors que vous pourrez la broyer. »

Bouvier donne aussi les instructions suivantes :

« Pour que le noir ne surnage pas lorsqu'on veut faire le lavage, il faut d'abord verser dessus quelques gouttes d'esprit-de-vin, il s'affaisse sur-le-champ : on remplit alors la cuvette où est le noir d'eau bouillante, et on agite pour dégager tous les sels et accélérer la dissolution ; on décante la première eau et on substitue de la nouvelle, toujours chaude, jusqu'à ce que l'eau reste parfaitement incolore et qu'elle ne laisse pas la moindre saveur sur la langue. On laisse s'opérer la précipitation et on décante. On recueille la poudre bien sèche et on la met dans un flacon ou une petite bouteille. Occupons-nous maintenant de la construction de la boîte.

« La boîte, plus ou moins grande, doit être un cylindre creux de tôle de 2 millimètres d'épaisseur, fort mince en dedans, sans soudure, mais tenue par de bons clous bien rivés de tous côtés, de manière qu'elle puisse ne pas perdre l'eau qu'on y versera pour l'éprouver. Cette boîte peut avoir 68 millimètres de diamètre sur 16 centimètres de longueur ; l'un des fonds sera solide, et l'autre extrémité aura un couvercle joignant bien comme un dessus de tabatière ; ce couvercle aura un rebord d'environ 27 millimètres pour embrasser la boîte. Il faut une tôle forte, le fer blanc ne vaudrait rien ; il faut éviter la rouille. »

de cuivre. On croit en reconnaître l'emploi dans des miniatures anciennes.

L'oxyde de chrome existe tout formé dans la nature, mais en trop petite quantité pour être recueilli pour les verts. On en fabrique, en décomposant, au moyen de la chaleur, le chromate de mercure.

M. Lassaigue donne un procédé prompt et économique pour préparer l'oxyde de chrome d'une belle couleur verte et toujours au même degré d'intensité. Il est surtout employé dans la peinture en émail. (Voy. *Annales de physique et de chimie*, tome XIV, p. 301.)

La terre verte que l'on tire de *Monte-Baldo*, dans les environs de Vérone, est une terre grasse, d'un vert de poireau, qui prend beaucoup d'intensité quand elle est imbibée d'huile. Elle n'est pas solide.

La terre verte de *Chypre* et celle de *Monte-Baldo* sont des composés d'oxyde de magnésie, de silice et de potasse. Mérimée dit que Rubens s'est beaucoup servi de cette couleur, non-seulement dans le paysage, mais encore dans les carnations. On ne doit pourtant l'employer qu'avec précaution et en glacis.

Le vert-de-gris (acétate de cuivre) a été employé par les anciens peintres; il ne faut l'employer qu'en glacis et avec une huile mêlée de vernis.

Le vert de *Scheele* (l'arsénite de cuivre) a été, dit-on, découvert par Scheele. Mérimée en donne le procédé. Il est dur à broyer; mais si on le met tremper dans l'eau, et qu'ensuite on le fasse sécher à l'air, il se divise en petits morceaux et la trituration en est plus facile. Il faut aussi ne l'employer qu'en l'isolant des autres couleurs.

• Le vert de *Vienne*, aussi nommé vert de Brunswick

ou vert de Schweinfurt. C'est aussi un vert de cuivre; il se rapproche du vert de Scheele, mais il a plus d'éclat.

Il serait impossible, comme on a pu le voir, de composer une palette avec des couleurs d'une égale fixité, et en outre, on ne les trouve pas toujours dans le commerce, préparées avec les soins qui en rendraient les altérations moins sensibles. Il était bon d'entrer dans quelques éclaircissements à ce sujet, nous en ferons autant relativement aux huiles et aux vernis.

On trouve dans le commerce cinq espèces de *mars* qui sont d'une fixité éprouvée. On trouve aussi un *carmin* de garance, découvert par Bourgeois en 1815, qui est aussi d'une grande fixité, et qui colore trois fois plus que la laque de garance. On fabrique aussi des laques de garance foncées et roses qui ne changent point.

On trouve encore les beaux jaunes d'antimoine et le vert émeraude de Pannetier (1). Cette dernière couleur se marie parfaitement bien avec les bruns et donne des verts d'un ton très-puissant. Lorsqu'elle sera connue, elle sera d'une grande utilité pour le paysagiste. Elle est assez transparente pour obtenir des glaciés d'une grande richesse, et en outre elle se combine merveilleusement avec les tons de chairs.

On trouve aussi un vert fixe de cobalt, et le bleu de cobalt fixé d'après les procédés de Bourgeois.

M. Bouvier recommande l'emploi d'un *brun de Prusse* découvert par son ami M. Tapffer. Cette cou-

(1) Pannetier, l'élève et l'ami de Girodet, a été l'éditeur de l'*E-néide*; il a fait l'acquisition des dessins originaux à la mort de ce peintre, dont les moindres ouvrages ont été si recherchés. Il possédait aussi un bon nombre des belles études que l'on a vues à cette vente.

leur a, dit-il, tous les avantages réunis de *l'asphalte*, de la *momie*, de la *terre de Sienne non calcinée*, sans en avoir les inconvénients. Il dit en avoir fait usage pendant plus de vingt-sept ans, et affirme qu'elle s'est soutenue sans la moindre altération, et qu'elle n'a aucune mauvaise influence sur les autres couleurs. Il l'appelle *brun de Prusse*, parce que c'est avec le bleu de Prusse qu'on l'obtient, il faut qu'il ne soit que médiocrement obscur. On ne peut réussir avec celui d'Angleterre (1).

(1) Voici le procédé qu'il a publié dans son manuel :

« Mettez sur un feu assez vif une cuiller de fer, faites-la rougir, jetez-y quelques morceaux de bleu de Prusse de la grosseur d'une noisette à peu près ; bientôt chaque morceau éclatera de soi-même et se dégradera par écailles, à mesure qu'il s'échauffera, jusqu'à devenir ronge lui-même. Retirez la cuiller du feu et faites-la refroidir ; si vous la laissez plus longtemps sur le feu, vous n'obtiendriez pas la teinte désirée. Quand vous concasserez la couleur, il s'y trouvera des parties noirâtres, et d'autres brun-jaunâtre, c'est précisément ce qu'il faut. Broyez le tout ensemble, il en résultera un brun couleur de bistre ou d'asphalte fort transparent ; il est parfait pour faire une multitude de glacis ou préparations, soit qu'on l'emploie seul, soit qu'on y mélange d'autres couleurs transparentes pour approcher davantage du ton que l'on veut obtenir.

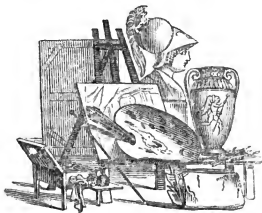
« Ce brun se manie et s'étend avec une merveilleuse facilité ; il ne couvre pas plus que l'asphalte. Il a encore le grand avantage de sécher plus promptement que toutes les autres couleurs transparentes et légères.

« L'opération de brûler le bleu de Prusse ne réussit pas toujours également : cela dépend des différentes qualités du bleu, et aussi du degré de chaleur qu'on donne, et même de l'état actuel de l'atmosphère. Il ne faut pas pour cela se rebuter. Si les diverses teintes qu'on obtient sont plus rousses, plus verdâtres ou plus noirâtres, elles peuvent néanmoins servir. Mais comme la teinte la plus désirable est celle de l'asphalte, il n'y a qu'à recommencer avec différents bleus et en différents temps.

» On aura l'attention de brûler cette couleur à feu découvert, sans quoi l'on n'obtiendrait que du noir. »

CHAPITRE VI.

**Principes de l'art élucidés par la description
de quelques tableaux des maîtres.**



La peinture est sœur de la poésie et de l'éloquence, elles s'élèvent toutes trois d'un même vol aux objets les plus sublimes, et peuvent enseigner à l'envi de grandes vérités. Veulent-elles montrer, par exemple, sur quelles bases portent les gouvernements bien constitués, elles ouvrent le ciel, en font descendre la religion que le génie de l'empire accueille. A son aspect les vices prennent la fuite. Elle console d'une main la vertu par l'espoir de la couronne immortelle qu'elle lui montre, secourt de l'autre, à la dérobée, l'humanité souffrante. Elle rassemble en cercle toutes les classes de la société, car tout se tient dans l'ordre social, et le dernier chaînon touche au premier : sous ses yeux, la justice met au-devant de l'innocence, le

livre de la loi pour la garantir des atteintes de l'envie et de la perversité, pendant que la force, les yeux tournés sur la justice, terrasse la perversité, chasse la discorde et contient le démon de la guerre. De l'autre côté, l'agriculture sillonne tranquillement la terre avec le choc de la charrue et sème, entourée des arts, les trésors de l'abondance.

Le peintre et l'écrivain, lors même qu'ils ne paraissent prendre que des formes riantes, savent cacher l'instruction sous cette écorce légère. Ils ne perdent pas de vue qu'ils sont en présence des siècles à venir encore plus que du leur, et c'est par ces moyens que les tableaux de Protogène ont sauvé Rhodes de la fureur de Dénétrius, comme les poésies d'Eurypide ont sauvé les Athéniens de la vengeance de Syracuse.

Ajoutons quelques développements à ces observations générales, sans prétendre nous appesantir sur la théorie de la peinture, ce serait une entreprise un peu vaste qu'en traiter à fond toutes les parties; nous traiterons de quelques chefs-d'œuvre de nos grands maîtres.

Le premier des principes roule sur le choix ou l'invention du sujet. Nous avons déjà dit qu'il doit être intéressant, du moins faut-il tacher de le rendre tel.

Le second porte sur l'ordonnance ou distribution des objets qui doivent le composer, elle doit être facile, simple et naturelle.

Le troisième principe est relatif au dessin; le dessin doit être pur, correct et précis.

Le quatrième embrasse le style, c'est principalement l'expression, la grâce et le coloris qui constituent ce qu'on nomme le style, mais le dessin entre pour beau-

coup dans cette partie, le style doit être coulant, noble et énergique.

L'art des groupes, celui des contrastes, des draperies, de la perspective et du clair-obscur, sont autant de parties et de branches de ces principes généraux.

Comme un tableau ne doit représenter qu'un seul instant, qu'une seule action, qu'un lieu principal et ses dépendances,

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ;

L'artiste doit choisir la circonstance la plus favorable et qui fournit les situations les plus heureuses. Ainsi, Le Brun, dans sa famille de Darius, a représenté la mère de ce prince, avec ses enfants, aux pieds d'Alexandre. Le tableau serait beaucoup plus vague et moins touchant s'il avait choisi l'instant qui suivit celui-là.

Comme il faut éviter de surcharger le sujet d'accessoires inutiles, on doit se garder encore plus de répandre dans un tableau d'histoire des détails puérils et minutieux. Ils décoèlent une imagination stérile, qui se jette sur tout ce qu'elle rencontre et se couvre de haillons pour cacher sa misère. A ces remarques sur l'ordonnance, ajoutons que le personnage principal de la scène doit toujours, sans être isolé, paraître un peu séparé des autres, afin qu'on puisse aisément le distinguer. Voyez dans le tableau représentant le *Magnificat* de Jouvenet, combien la Vierge, par la manière dont elle est placée et par son attitude, s'empare d'abord de toute l'attention (1). Mais il faut ménager

(1) On voyait naguère ce tableau dans le chœur de Notre-Dame.

entre ce personnage et ceux qui sont les plus rapprochés, une sorte de gradation ou de liaison. Cette séparation n'est pourtant pas nécessaire quand la nature du sujet ne comporte aucune équivoque. On en voit un exemple dans le superbe tableau de l'*Adoration des Mages*, par La Fosse (1), toutes les figures n'y forment qu'un seul groupe, et rien cependant n'y paraît confus, tant elles sont bien distribuées.

La liaison même, ou gradation d'une figure à l'autre, n'est pas si capitale qu'on ne puisse quelquefois s'en écarter lorsque les circonstances l'exigent, le *Saint-Laurent* de Lesueur est dans ce cas, et cette composition ne brille pas moins par la beauté de l'ordonnance que par la correction du dessin.

Le dessin, dans l'ordre de l'exécution, marche après l'ordonnance. Il est sans doute la base et le principe des études. On l'a défini l'imitation de la forme des corps. C'est donc par là que tout élève a dû commencer pour saisir au juste cette forme, et se rendre l'art de l'imiter plus facile; mais on ne s'occupe du dessin, quand il s'agit d'exécuter un tableau, que lorsqu'on est fait une idée nette du sujet, et qu'ensuite on en a jeté le plan.

On ne doit jamais négliger de dessiner toutes les figures d'une manière aisée, noble et correcte. Le dessin, dans les femmes, doit être léger, pur et molleux; dans les hommes, il doit être vigoureux, ferme et hardi. Mais fuyez la sécheresse et la dureté, l'une et l'autre ne font pas moins disparaître le relief que les contours noyés.

(1) *Idem*. (Voyez la note précédente.)

En général, on doit éloigner des yeux les objets révoltants, les images atroces. J'ai vu des gens détourner la tête à l'aspect du tableau de *Pyrame et Thisbé*, par Lahire. Ce groupe de cadavres, le sang de Thisbé ruisselant sur le corps de Pyrame, leur blessait la vue. Rien, par exemple, de plus propre à produire des sensations pénibles qu'une scène de pestiférés. Elle semble amener des détails propres à repousser la nature, à lui faire appréhender sa propre destruction. Voyez avec quelle sagesse, avec quels ménagements Carle Vanloo, dans le *Saint Charles Borromée*, a traité ce sujet (1). Rien de hideux, rien qui vous fasse reculer, mais des images touchantes, et qui, sans faire le tourment d'une âme sensible, sollicitent la pitié, le plus tendre intérêt. Vous voyez une mourante, jeune encore, recevant les derniers secours de la religion, la vie semble s'échapper et l'abandonner par degrés, ses mains sont déjà froides. On dirait que la foi retient encore son dernier soupir. Vous êtes attendri de sa langueur, mais vous l'oubliez pour partager son zèle. On voit tout près quelques autres malades. Peut-être même ne sont-ils déjà plus ? On l'ignore. L'artiste a voulu nous dérober tout ce que le tableau pouvait avoir de trop déchirant. D'ailleurs le même intérêt partagé se serait affaibli. Borromée, de son côté, n'a rien qui ramène à l'idée de cette scène d'horreur, la plus tendre charité brille sur son visage. Il n'est occupé que des augustes fonctions de son ministère, il apporte le Dieu de consolation. Il y met cette candeur, cette aménité qui formaient son caractère. C'est véritablement une figure

(1) On voyait encore, il y a peu de temps, ce tableau dans le chœur de Notre-Dame, à gauche. Depuis, il a été transporté au Musée.

angélique. Il semble qu'il a communiqué son zèle à ses assistants. Il ne songe seulement pas qu'il est avec des pestiférés et qu'ils sont eux-mêmes mortels. Je n'ai pas été dans la confidence de l'auteur, mais il ne peut avoir eu d'autres vues, et l'on sent un secret plaisir à trouver au fond de son cœur l'éloge de ce tableau, qui d'ailleurs, et sous les autres rapports, est un modèle exquis. Il a le coloris qu'il doit avoir, ce ne sont pas des couleurs, ce sont des étoffes, c'est du linge, c'est de la chair. En un mot, c'est vraiment un des plus remarquables des neuf ou dix chefs-d'œuvre que possédait Notre-Dame, sans parler d'un grand nombre d'autres bons tableaux répandus dans cette église.

Une observation qui découle naturellement de ce que nous venons de dire, c'est qu'il ne faut jamais négliger les têtes, parce que c'est le premier objet sur lequel on porte les yeux, et celui que tout le monde est le plus en état d'apprécier. J'ai vu des gens qui parcouraient tout assez rapidement, s'arrêter devant la *Résurrection du Lazare*, par P. de Champagne (1). C'est qu'il y a tout près du Lazare trois ou quatre superbes têtes qui ne le cèdent point au fameux François de Paule de Simon Vouet. La figure, entre autres, la plus proche des pieds du Lazare, est du plus grand effet, elle sort du tableau. Suivez l'exemple de ces artistes. Ces sortes de beauté peuvent racheter des négligences. Il faut, pour cet effet, consulter la nature, l'interroger avec le plus grand soin. D'ailleurs, si c'est le moyen d'être vrai, c'est aussi le moyen d'être varié comme elle. Est-il rien de plus froid qu'un tableau dont tous les visages semblent sortir du même moule,

(1) Jadis à Notre-Dame, dans le chœur, à droite.

comme on peut le remarquer entre autres dans la plupart des tableaux chez certaines nations ; regardez une de leurs figures, et vous les voyez toutes. Que les têtes de femmes surtout brillent de cette fraîcheur, de cette fleur de beauté, *questa bella vita*, qui ravit au premier coup-d'œil. Où la trouvera-t-on ? si ce n'est dans la peinture. Un de nos artistes les plus remplis de talent traite supérieurement les siennes, mais toutes ont un air de famillo, et rarement le caractère de la beauté. Leurs yeux, tout cristallins qu'ils sont, paraissent toujours un peu sombres ; on dirait qu'elles vont pleurer l'absence des Grâces. L'objet des beaux-arts n'est pas simplement d'imiter la nature, mais la belle nature. Le ravissant concert qu'une symphonie où l'on exprimerait d'une manière vraie le croassement des grenouilles ! Pour peindre la beauté, l'artiste, à Paris, n'a qu'à choisir. Cependant les anciens ne la cherchaient pas sur telle ou telle figure ; ils s'en faisaient, dit Cicéron, l'idée la plus ravissante, et c'était d'après ce modèle de leur imagination qu'ils la représentaient (1). C'est-à-dire qu'en copiant les détails d'après nature, ils les rapprochaient de l'idée qu'ils s'étaient faite de la beauté. Mais n'allez pas adopter le goût des grosses formes, des faces rubicondes, des fesses grosses et arrondies, et des modèles chargés d'embonpoint. Ne donnez pas non plus dans les maigres chairs, osseuses, enfin des squelettes ; évitez les deux ex-

(1) *Illi vel in simulacris, vel in picturis non contemplabant aliquem, a quo similitudinem ducerent, sed ipsorum, in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuentes in eaque defixi, ad illius similitudinem artem et manum dirigebant.*

CICÉRON, in *Orat.*

trêmes. On ne supporte pas mieux des figures trop sveltes que des chairs boursouflées et molles. On aime des formes arrondies. — Voyez la *Vénus de Médicis*. Quel heureux choix !

Enfin, c'est par les formes les plus élégantes, choisies par un goût pur, exprimées par la touche la plus suave, que l'œil du spectateur peut être arrêté. Consultez Mignard, quoi de plus aimable que sa *Flore* et que sa *Nuit* (1) ? La Vierge dans l'*Annonciation*, de Hallé (2), celle du *Repos en Egypte*, par Boullogne (3), ont la plus heureuse physionomie. Le Jésus dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, par Charles Coypel (4), inspire l'intérêt le plus doux. Quelques praticiens critiquent le coloris du Jésus, ils le trouvent faible. Comment ne voient-ils pas qu'il est ce qu'il doit être après la résurrection ?

Du reste, ce n'est pas au dessin qu'on doit uniquement s'appliquer, lorsqu'on exécute son sujet. Il ne doit servir qu'à présenter et développer des idées. Il faut donc en acquérir et s'instruire comme l'ont fait tous les grands artistes, c'est le moyen d'être pour la postérité ce que les anciens sont aujourd'hui pour nous, presque tous ont été poètes, architectes, physiiciens ; leurs ouvrages le prouvent, ils sont pleins de pensées fines ou sublimes, suivant la nature des sujets qu'ils traitent. On naît sans doute avec le germe ou le talent, mais c'est la culture qui le féconde, le fait éclore, le nourrit et lui donne des ailes. Est-il de plus

(1) Galerie Saint-Cloud, au plafond.

(2) Dans le chœur de Notre-Dame.

(3) A Notre-Dame, dans le chœur, à droite.

(4) A Saint-Merry, dans une chapelle, à droite.

triste société que celle d'un sot ? de même que peut-on attendre d'un tableau qui n'est ni triste, ni gai, qui ne dort ni ne veille, qui n'a point d'âme ? On a prétendu que la multitude n'est touchée que des couleurs et de l'image extérieure, et que s'il renferme une pensée, elle n'existe pas pour elle. Je croirais volontiers le contraire, la foule aime à pénétrer le sens de ce qu'elle voit ; et c'est, les trois quarts du temps, faute de pouvoir le deviner, qu'elle passe et laisse là le tableau, mais avec quel plaisir elle en écoute l'explication ! Vous la voyez se récrier dès qu'elle peut en saisir la pensée. J'ai trouvé des gens du peuple, dans certains jours de processions, plantés devant des tapisseries, s'occupant à les étudier et tressaillir quand ils en avaient seulement compris le sujet. C'est le sujet seul qui les occupe, les couleurs et les formes ne sont rien pour eux.

Faites donc en sorte que vos productions ne soient pas comme un livre écrit dans une langue inconnue.

Le temps, le lieu de la scène, la qualité des acteurs, leurs habits, et ce qu'on nomme le costume, enfin tous les accessoires, doivent aider à les faire comprendre.

Mais c'est l'expression de la physionomie des personnages qui contribue le plus à faire ressortir l'expression générale du tableau. Celle des sentiments et des passions de chacun d'eux doit être analogue au caractère qu'on lui suppose, et tous ses mouvements, ses gestes, ses regards, doivent s'y rapporter ; il est rare qu'ils soient tous affectés des mêmes sentiments, et de là naît cette heureuse diversité que produisent les contrastes.

Mais il faut se pénétrer soi-même du sentiment qu'on veut exprimer, et s'identifier avec le personnage qu'on fait agir et parler.

Comment rendre l'enthousiasme de la *Pucelle d'Orléans*, si l'on n'est soi-même enflammé de l'amour de la patrie. Il ne faut pourtant rien exagérer : en voulant renchérir sur la nature, on devient faux, les figures grimacent et repoussent le spectateur qu'elles devraient attirer. Un discours gigantesque et boursoufflé n'est que du pathos. La véritable éloquence est toujours simple, et chacun pense tout bas qu'il en aurait dit autant. Point de doute, en un mot, que l'expression particulière des figures dans un tableau ne soit le moyen le plus sûr d'en expliquer le but et la pensée générale. C'est une admirable expression, par exemple, que celle de la *Madeleine* de Le Brun, rien de plus touchant que son repentir. On y voit tout le mépris des richesses, des grandeurs et des plaisirs. On sent que son cœur, plein de regret de leur avoir trop sacrifié, mais brûlant d'amour, s'élance vers le Dieu des miséricordes.

On voit dans le tableau le *Moïse sauvé* d'Antoine Coypel, briller à la fois sur le visage de la mère, qui s'est approchée pour offrir de lui servir de nourrice, la joie que lui donne la protection de la princesse pour son fils, et la crainte qu'elle a d'essuyer un refus. L'enfant lui tend les bras, poussé par l'instinct de la nature, on sent les efforts qu'il fait pour s'élancer vers elle.

Mais voulez-vous un modèle d'expression d'un autre genre ? Jetez les yeux sur le *Sacrifice d'Abraham*, par Charles Coypel. L'ange vient d'arrêter le coup fatal,

le ravissement d'Abraham, la joie d'Isaac, mêlée d'un reste de saisissement, sont d'une telle énergie et d'une si grande vérité, qu'on ne peut les considérer un instant sans éprouver l'émotion la plus tendre. Abraham serre son enfant dans ses bras, Isaac est encore pâle et blême. Tous deux les yeux humides et brûlants... Quelle expression, quelle âme ! Il faut le voir pour s'en faire l'idée. Si quelque artiste avait besoin d'être électrisé, qu'il regarde ce tableau seulement trois minutes. A cet égard, en un mot, c'est un des plus beaux morceaux qu'il y ait dans l'Europe.

Quant aux expressions douces, fines, spirituelles, on en trouve à chaque pas des modèles exquis. Ce même Coypel a peint une bergère courroucée contre son berger, mais qui paraît l'être à regret, et sur laquelle on fit très-à-propos ces jolis vers :

Sa bouche vainement dit qu'elle veut punir,
Ses yeux disent qu'elle pardonne.

Les têtes des Santerre, des Rigaud, des L'Argillière, des Latour, ne laissent non plus rien à désirer à cet égard. On trouve également la fécondité la plus heureuse dans les Wateau, les Lancret, les Boucher ; ce dernier, depuis quelque temps, a gagné dans l'opinion, car la mode accorde sa faveur avec autant de rapidité qu'elle la retire, et c'est un grand exemple. Il est vrai que le dessin de Boucher n'est pas toujours bien pur et que son coloris est assez souvent factice, mais ce sont toujours les conceptions les plus ingénieuses, les pensées les plus délicates. En général, les artistes français ont excellé dans cette partie, ainsi que dans l'élégance et les grâces. On ne voit rien de plus

piquant, rien de plus fin que leurs expressions ; et c'est dans la peinture la première des qualités, comme dans l'ordre social une belle âme est le premier des titres. Quoique je n'aie parlé que d'eux, je ne nie pas que l'Italie n'offre de très-bons modèles ; je suis fort loin de chercher à les rabaisser ; mais on les a bien assez vantés, et il est temps d'être juste.

On peut voir encore un superbe effet de lumière dans un tableau de Natoire ; c'est celui des *Vendeurs chassés du temple* (1) : une partie de l'édifice est éclairée des rayons du soleil ; les figures se détachent parfaitement ; vous les voyez fuir, elles vont, dans leur trouble, se jeter sur vous. C'est une excellente composition ; le coloris, d'ailleurs, en est ferme et la touche hardie.

Je l'ai déjà dit, le coloris est dans un tableau, comme dans la nature, la partie la plus attrayante. C'est une épreuve qu'on fait tous les jours ; ne négligez donc jamais le coloris. Au surplus, consultez L'Argillière, étudiez-le bien.

Je vois souvent, disait Salvator Rosa, donner pour un écu des morceaux qui n'ont aucun défaut du côté du dessin, pendant que d'autres, quoique moins corrects, mais d'un coloris flatteur, se vendent mille écus.

Mais outre quelques-uns des tableaux dont nous avons parlé, tels que le *Charles Borromée* de Carle Vanloo, le *Lazare* de Champagne, etc., on peut encore étudier le coloris de Barthelemy de La Hire (2), la *Pentecôte* de Jacques Blanchard (3), le *Saint Pierre* de

(1) A Saint-Sulpice, dans une chapelle, du côté de la chaire.

(2) A l'église Saint-Jacques-du-Haut, dans la nef.

(3) A Notre-Dame, dans le chœur.

Bourdon (1), la *Conception* par Lafosse (2), le *Mariage du duc de Bourgoigne* (3) et le *Prevôt des Marchands* (4), tous deux de L'Argillière; quelques portraits par Mignard, et l'*Extrême-onction* de Jouvenet, superbe tableau, et enfin beaucoup d'autres qui sont répandus partout, et surtout dans les galeries du Louvre.

On peut enfin le dire, Rome, Venise, Bologne ont été longtemps notre école, mais on verra, si l'on veut juger sans partialité, que nous ne sommes pas loin de leur rendre ce que nous en avons reçu. Nous aurions pu multiplier davantage nos exemples, mais cela nous aurait conduits trop loin; nous nous sommes bornés à fournir des modèles la plupart sous nos yeux, et qu'on peut voir avec facilité et étudier à loisir.

(1) A Notre-Dame, dans le chœur.

(2) *Idem.*

(3) A l'Hôtel-de-Ville.

(4) *Idem.*

CHAPITRE VII.

De la différence de la couleur suivant les écoles et les peintres. — Description pratique de deux tableaux-modèles.

§ 1. DE LA VARIATION DE LA COULEUR CHEZ LES DIFFÉRENTS PEINTRES.

Il y a dans les tableaux de chaque artiste, une touche et des tons dominants qui font assez vite reconnaître sa manière, et la teinte générale des ombres y contribue beaucoup. Chez les uns elle est bleuâtre, chez les autres elle est jaune, dans d'autres, rouge ou noire, chez ceux-là elle est violette ou grise, etc.

La chair dans l'ombre paraît toujours un peu mêlée de toutes ces teintes-là, par conséquent, le ton dominant des ombres doit participer de toutes ces nuances. En général, les ombres doivent être d'un brun léger, mêlé de diverses teintes rompues de brun-rouge, de carmin, de jaune et de bleu. Gardez-vous de voir la nature verte ou violette, comme l'ont fait quelques artistes. Il faut, à cet égard, se défier de ses yeux, écouter la critique, ou plutôt consulter avec la plus grande attention les tableaux du Guide, de L'Espanolet (Ribera), de Rubens, de La Hire, de L'Argillière, de Jouvenet, de Restout, etc.; comparer notre touche avec la leur et juger à quelle distance nous sommes encore de ce pinceau pur et net, ferme et sûr, qui les distingue. Voir ensuite combien le style de tant d'au-

tres est indécis, noyé, sans éclat, sans énergie. Ainsi, pour que les figures se détachent de la toile, on aura soin de jeter dans les ombres même, à côté des parties saillantes, une touche vigoureuse, mais sans dureté. Cette touche peut se composer d'une partie de brun-rouge, de bleu, de noir et de carmin.

La manière obscure et noire, sûre et touchante, est celle que la plupart des italiens (Léonard de Vinci, Annibal Carrache) estiment le plus. Elle sera la meilleure en effet, si vous en ôtez l'excès du noir et la dureté, c'est-à-dire s'il règne dans les touches même les plus sombres, une certaine transparence qu'on leur procure par demi-teintes, sans quoi les ombres seront toujours pesantes. On évitera surtout de salir, par des couleurs obscures, les touches qui doivent rester dans le clair; elles ne doivent se mêler que par leurs extrémités lorsqu'on les fond ensemble, et le meilleur moyen, c'est de les unir par des demi-teintes.

Il y a sans doute beaucoup de différence dans la manière de tous les peintres que nous avons cités plus haut. Par exemple, L'Espagnolet préfère des ombres très fortes, mais nettes. Le Guide, au contraire, employait des ombres presque toujours tendres, ainsi que Van-Dick. La Hire, qui a pris le milieu, est un très-bon coloriste. Aucun peintre, à cet égard, ne serait au-dessus de Rembrandt, s'il n'eût pas affecté de chercher des effets singuliers. Rien de plus pur que ses carnations dans le clair, lorsqu'elles ne sont pas exagérées, tout le reste est ridicule. Mais, quoique la manière de ces grands artistes soit très-différente, cela n'empêche pas qu'on ne puisse juger, par comparaison, des effets qu'on aura produits, sans même les

avoir copiés, ou plutôt c'est par un heureux mélange de leurs manières, autant qu'elles peuvent sympathiser entre elles, qu'on peut, à leurs exemples, se faire un coloris d'une certaine magie, si l'on n'a pas le bonheur, comme Le Corrège et L'Argillière, d'avoir reçu ce don du ciel.

Encore un coup, c'est en étudiant les tableaux des grands maîtres et surtout la nature, qu'on peut acquérir sur ce sujet des notions précises et se perfectionner dans l'art du peintre, art qu'il n'appartient pas de traiter, qu'au petit nombre d'artistes qui se rapprochent des anciens, encore ne pourraient-ils enseigner cet art que par l'exemple. Vainement répèteraient-ils ce qu'on trouve dans tant de livres : *« qu'il faut graduer avec intelligence les clairs et les ombres, et donner à toutes les parties une belle harmonie ; »* on entendra bien tout cela, mais on ne saura pas mieux comment on doit s'y prendre ; c'est par l'usage, par le goût, par les comparaisons, qu'on peut y parvenir. Il y a pourtant sur cette matière quelques principes généraux dont on peut donner l'aperçu et que nous allons chercher à formuler dans le paragraphe suivant, ne fût-ce que pour aider les jeunes talents isolés et qui n'ont pas sous les yeux, pour les guider, les œuvres des grands maîtres.

§ 2. DE LA PRATIQUE DE L'ART.

Van-Dick disait qu'il ne chantait pas toujours dans le même ton : chaque tableau, comme chaque maître, a ses tons différents, et l'analogie avec la musique peut être appliquée à ce sujet : ainsi, dans l'école fran-

çaise ce sont des tons majeurs, sans divergence même de quelques tons mineurs, tant la lumière a une grande action dans les tableaux des maîtres de cette école. Dans l'école flamande, l'action de la couleur est calculée et ménagée au point que les tons que l'on emploie pour la couleur sont la huitième partie des tons de l'école française, c'est-à-dire qu'ils savent donner à la lumière la valeur d'un quart de leur tableau, afin que les ombres, les demi-teintes soient plus étendues que la lumière ; ce sont ce qu'on appelle des *sacrifices*.

Nous ne fatiguerons pas le lecteur par des exemples sur toutes les circonstances de la vie d'étude des peintres et sur les difficultés qu'ils ont eues à surmonter pour arriver quelquefois seuls, sans maître, sans guide, par leur génie et leurs facultés naturelles ; mais nous demandons la permission de raconter ici un fait dont nous avons été témoin et qui peint bien la force des vocations.

J'ai connu un jeune homme, alors sans fortune, ayant entrepris une carrière contre sa volonté, à qui ses parents avaient fait contraindre l'obligation d'y rester, attendu qu'elle pourvoyait aux nécessités de la vie ; tout jeune encore, il montrait pour le dessin et pour le modelage les plus heureuses dispositions, il dessinait tout ce qu'il voyait, dans tout il voyait des images tantôt mobiles, tantôt fixes, qu'il observait avec intérêt et que son imagination revêtait des caractères les plus fantastiques. Enfin, ses parents, frappés de ces dispositions, résolurent de lui donner un maître de dessin. Quoique ce maître passât pour avoir du talent, il ne comprit pas l'intelligence de son élève,

et celui-ci ne comprit pas davantage les compositions qu'on voulait lui faire exécuter en dessinant des yeux, des nez, des bouches et des oreilles, lui qui dessinait depuis longtemps des ensembles sur nature par instinct naturel. Le maître, sûr de son savoir et de sa méthode, entreprit de l'y ramener et de dompter cette imagination soi-disant vagabonde et cette liberté qu'il qualifiait de dissolue ; or l'élève se dégoûta tellement du maître au bout de quelques leçons, qu'il ne voulut plus retourner à la classe. Le maître ne manqua pas de porter plainte aux parents et prétendit que ces dispositions précoces n'étaient que des feux follets, qui n'auraient qu'une courte durée. Le jeune artiste, rebuté du maître, gourmandé par ses parents, languit ainsi jusqu'à l'âge de vingt ans, et c'est à cet âge, comme nous l'avons dit, qu'on lui fit embrasser une carrière qui lui procura les premiers besoins de la vie, mais qui lui parut pénible et sans gloire.

Il était dans l'exercice de ces fonctions vulgaires, sur le bord de la mer, où les marins des bateaux pêcheurs débarquaient, à marée basse, leurs poissons ; là tout près, des enfants jouaient sur le sable et traçaient avec leurs doigts les choses qui venaient à leur idée ; ils faisaient un O, ils plaçaient quatre trous dedans et disaient : voilà une figure, de même un homme, un cheval ; mais ce qui était plus surprenant, c'était un navire à trois mâts où rien ne manquait, mâture, voiles, cordages, tout était à sa place. Ce jeune homme, surpris de voir l'instinct naturel de ces enfants, n'en persistait que davantage dans ses idées d'artiste, et c'est à partir de ce moment qu'il créa une méthode de dessin dont il fit bientôt des applications qui lui

permirent par la suite, après de longues années d'enseignement, de développer les immenses avantages que cette méthode promettait et qu'elle a réalisés dans les arts du dessin.

Revenons à ses premiers instincts et à ses premiers travaux en peinture. Il avait entrepris de représenter un effet de nuit, là où le soleil, quoique depuis longtemps éloigné de l'horizon, laissait sur le ciel une longue lame de feu, qui se reflétait sur les blanches falaises et sur la silhouette des vagues, et qui paraissait s'agiter par les effets combinés du vent ; le premier plan représentait la descente d'une gorge, où des petits bateaux stationnaient, et cette gorge servait de refuge aux bateaux qui venaient séjourner ; quelques marins approchaient le rivage pour s'embarquer et aller à la pêche. Enfin, tout le tableau devait être très-sombre.

Le jeune artiste n'était point embarrassé pour donner à son tableau toutes les couleurs pour rendre son effet, mais ce qui le gênait beaucoup, c'était l'endroit où il travaillait ; une grande chambre éclairée de trois grandes croisées lui servait d'atelier. Il commença par supprimer le jour de deux de ces fenêtres, puis ayant trouvé que la troisième, qui avait seize carreaux, donnait trop de jour, il supprima encore huit de ces carreaux, c'était encore trop, enfin il en supprima cinq. Il ne lui en restait plus qu'un qu'il trouvait suffisant, et qui remplissait, sous le point de vue optique, l'effet qu'il avait à rendre dans son tableau.

Avant de décrire comment le jeune artiste avait composé sa gamme de ton pour combiner son effet de nuit, et du ton qu'il a donné à sa toile, nous donnerons

un aperçu du pays où la scène se passe et de son aspect général. Ce pays offre, par sa position, deux aspects différents : d'un côté la mer bordée de ses falaises blanches et accidentées, de l'autre la campagne avec des arbres et des rivières, et des vues de panoramas délicieux; aussi ce pays est souvent fréquenté par nos artistes de la capitale qui viennent passer quelque temps, faire des études et en reproduire sur toile les divers aspects. Dans le nombre des artistes, tous de connaissance, qui étaient venus un jour faire ce pèlerinage, se trouva par hasard un parent du jeune artiste avec lequel il renouvela connaissance, et qui promit, avec ses camarades, de venir voir ses premiers essais en peinture. Dirai-je d'ailleurs que ce jeune homme cherchait toujours à être utile à tous les artistes qui venaient visiter le pays, soit en les installant dans les trous de falaise, soit en leur allumant des feux avec les débris des épaves trouvées sur le bord de la mer, soit dans la campagne en leur indiquant les moyens de pourvoir à leur nourriture et aux divers besoins de la vie. De cette façon il était toujours avec des artistes, les voyait peindre, écoutait leurs conversations, et en tirait un grand parti.

A peine le jeune artiste avait terminé, comme nous avons dit, son installation dans sa chambre, qu'il reçut la visite de son parent et de tous ses compagnons (1), qui se mirent à rire en entrant, disaient-ils, dans les ténèbres et non dans un atelier. L'artiste eut beau dire et se débattre contre cette grande lumière qui absor-

(1) Ces artistes étaient Corot, Joinville, Barbot, Desbarolles, Smachiegea, l'Hezie et Huet.

bait toutes ses idées sur les effets de la couleur, et qui allait l'empêcher d'exécuter son tableau. Ils ne voulurent rien croire et le traitèrent de fou. Néanmoins, profondément pénétré de ses idées, il n'en exécuta pas moins son tableau; mais le groupe d'artistes était parti, racontant même joyeusement à ses parents les exagérations du jeune peintre.

Enfin, voilà comment il s'y prit pour exécuter son œuvre : Le carreau qui seul lui restait suffisait pour avoir la facilité de peindre, il prépara sa toile d'un ton brun foncé, avec du noir de pêche et du brun Van-Dick. Quand son tableau fut esquissé avec le crayon blanc, il commença par ébaucher son ciel d'un ton ardoisé, quelques gros nuages furent préparés avec le brun-rouge, le carmin, le bleu et le noir. Diverses parties du ciel et des tons argentés, le furent avec du jaune de Naples, du carmin et du noir de pêche ; un ton jaunâtre suivit la ligne de l'horizon faisant toujours partie du ciel ; on la prépara avec de l'ocre jaune, de l'ocre de ru, du jaune de Naples. Dessus ces tons on appliqua la lame de feu que jetaient les derniers rayons du soleil, et qu'il composa avec du vermillon brun-rouge et de la laque. On ébaucha la mer d'un ton vert foncé, mais rompu ; avec le noir, l'ocre jaune, le bleu et le carmin. Les reflets furent marqués avec le jaune de Naples, le bleu de Prusse et un peu d'ocre jaune. Pour les falaises on les prépara avec des tons rompus, tels qu'ocre de ru, noir de pêche, bitume ; pour exprimer les plus fortes excavations et les sinuosités, avec la terre de Sienne naturelle et le noir de pêche mêlés d'un peu de bitume. La grande lumière des falaises se fit avec le jaune de Naples mêlé d'un

peu de noir de pêche et d'ocre jaune; pour exprimer le dessus des falaises, on fit usage d'un vert-pomme très-pâle mêlé d'un peu de bitume et de terre de Sienne brûlée. Sur le premier plan de ces falaises et au-dessus où se trouve un corps-de-garde, on prépara avec de l'ocre jaune-noir et du brun-rouge, le toit qui est en tuile, avec de la terre de Sienne brûlée, mêlée de jaune de Naples et de brun-rouge. Les falaises qui approchent de la terre, qui sont souvent chargées au-dessus de végétations arides, telles que des ronces, des herbessèches; falaises qui, à l'approche, prennent des tons argileux, mêlés de blanc de falaises, il a fallu peindre avec le brun-rouge, la terre de Sienne naturelle et brûlée, mêlée de terre d'ombre qui fera une opposition, pour mettre en lumière quelques parties blanches de falaises, qui furent faites avec le jaune de Naples, le noir de pêche et un peu d'ocre. Quant à la disposition des terrains sur le premier plan, on a trouvé un vieux bateau se détachant en noir sur la mer; les tons du vieux bateau étant des tons rompus, on a préparé avec du noir, du bleu, de la terre d'ombre, de l'ocre jaune et du noir de pêche. Le terrain, quoique d'un ton de sable, a été préparé avec du noir, de la terre de Sienne brûlée et de l'ocre jaune.

Les personnages ressortent aussi en noir sur la mer et sur les tons argileux de la falaise du premier plan. Les linges et hardes blancs ont été préparés avec de l'ocre jaune, du noir de pêche et de la terre d'ombre.

Voilà la manière dont a été préparé le tableau pour un effet de nuit, celle qu'on devra adopter en pareil cas. Quant au détail, c'est à l'artiste à consulter son imagination.

Comme un tableau ne doit représenter qu'un seul instant, qu'une seule action, qu'un lieu principal et ses dépendances, l'artiste doit choisir la circonstance la plus favorable, celle qui fournit des situations les plus heureuses.

Nous n'avons pas voulu laisser le jeune artiste dans l'oubli, nous avons signalé sa persévérance dans les arts, et malgré les peines infinies qu'il a éprouvées dans sa pénible carrière, il s'est ouvert un chemin dans l'instruction du dessin, par sa méthode qu'il avait composée et par la pratique de six années développée dans des cours publics ; il a rompu ses chaînes, et a abandonné la carrière ingrate à laquelle on l'avait condamné ; il se fit connaître avantageusement dans une grande ville manufacturière, en s'appliquant à l'industrie.

Revenons aux études de peinture de cet enfant de la nature, et passons à son second tableau : c'est une veillée villageoise prise dans l'intérieur d'une chaumière de la Normandie, toute enfumée, noire, n'ayant pour lumière que la clarté d'une chandelle posée sur la table, et les pâles reflets du feu du foyer. De chaque bout de la table sont assis, d'un côté à droite et près du foyer, le maître de la maison, ancien magister, que tout le village consulte, quand les habitants ont des lettres à lire ou à faire des réponses, et de l'autre côté est un marchand de bœufs, qui se trouvant dans ce cas, donne au magister sa lettre à lire, et écoute avec une sorte de bêtise mêlée d'un sourire le contenu de cette missive. Celle-ci est adressée par son fils qui est au service ; quant aux nouvelles d'amour contenues dans la lettre, la jeune fille de la maison n'a point l'air d'y être indifférente, elle est appuyée

sur le dos de son père et suit mot par mot ce que la lettre contient ; sa main est posée à demi devant son visage pour cacher son émotion. Sa mère, filant près de la table, échange un signe d'intelligence avec le marchand de bœufs, et comprend que sa fille est aimée du jeune soldat, qui vient de passer caporal à la suite d'une affaire en Algérie. Le chien du marchand de bœufs est en échec avec le chien carlin du magister ; plus loin derrière est un jeune garçon, assis contre la porte d'un escalier, jouant avec une tourterelle ; un chat, faisant semblant de dormir, est assis sur la chaise sur laquelle la jeune fille est appuyée pour soutenir sa position, en lisant par-dessus l'épaule de son père.

Les costumes des personnages sont très-pittoresques, nous en ferons l'analyse, tout en donnant la nomenclature des tons et des couleurs pour arriver à peindre ce tableau.

Le fond de la chaumière représente la cheminée au milieu, d'un côté à droite un vieux buffet en chêne sculpté, qui monte avec sa corniche au faite du sommier ; du même côté en perspective est le lit, de l'autre côté une porte d'escalier, où sur les dernières marches est assis le jeune garçon ; à côté de la porte se trouvent accrochés une faux, un van, un chapeau de paille, une carnassière, une blouse, etc. ; sur le côté en perspective, les instruments de cuisine, le fourneau, etc. Tous ces objets doivent être distincts, quoique tous placés dans l'ombre. Quand votre fond sera bien dessiné, vous ébaucherez votre plafond avec un ton mêlé d'ocre jaune, de noir et de terre d'ombre (très-peu). Vous faites ressortir votre sommier avec la terre d'om-

bre, du noir et du bitume ; les poutrelles qui traversent, avec un ton un peu plus léger ; le clair de la poutrelle, avec terre de Sienne brûlée, ocre et jaune de Naples. Sur le côté ombré, avec terre d'ombre et peu de Sienne brûlée ; sur le côté à droite, vous ébauchez l'armoire avec l'ocre, le brun-rouge et le jaune de Naples, et vous dessinez l'ensemble des figures avec de la terre d'ombre, du noir de pêche et de la terre de Sienne brûlée.

Pour le lit qui se trouve en perspective, vous mettez la lumière des rideaux d'un ton vert rompu et un peu clair, et les ombres vigoureuses en laque noir, bleu et terre d'ombre. Tout le fond avec jaune de Naples et bitume, mélangés avec un peu d'ocre ; les fonds des terrains et le derrière des personnages très-noirs : pour cela, il faut prendre laque bitume, noir d'ivoire ; dans les clairs un peu d'ocre, et terre de Sienne naturelle et noir de pêche. Quant à la cheminée, il faut peindre avec de l'ocre, bitume et Sienne brûlée, représenter les objets en clair par-dessus. De l'autre côté, peindre la porte couleur claire, ocre, jaune de Naples et un peu de noir d'ivoire ; peindre par-dessus les objets énoncés : les deux personnages se détachent par le noir de la cheminée parsemée de fumée et de quelques étincelles ; ce sera avec bitume noir, bleu et laque ; le jambage et l'impôte de la cheminée, jaune de Naples, ocre, brun-rouge, pour imiter quelques briques. La figure du magister sera préparée, pour les cheveux, noir de pêche et jaune de Naples, la carnation, jaune de Naples, ocre, brun-rouge et vermillon, l'habit de velours rouge ; dans la lumière, brun-rouge et jaune de Naples, et ombrez

avec laque, bitume et Sienne brûlée, la culotte pareille, les bas qui sont bleus, avec bleu-laque, noir de pêche ; le reflet sur les jambes, jaune de Naples et brun-rouge ; la table sur laquelle il est posé, est d'un ton rompu, avec noir, jaune de Naples ; le chandelier en noir, la chandelle, ocre et noir, et la flamme, jaune de Naples, brillant, pur, et une pointe de vermillon pour exprimer la mèche. Les pieds de la table ressortent en noir, qui sera bitume, noir et terre d'ombre ; les reflets de dessous, ocre, brun-rouge et terre de Sienne brûlée.

Quant au deuxième personnage, sa figure se détachant sur le fond de la cheminée, ses cheveux sont roux, le teint de sa figure olivâtre ; ses cheveux seront peints avec jaune de Naples, vermillon, brun-rouge et peu de bitume ; le ton local de sa figure, ocre jaune, bitume et jaune de Naples, et un peu de brun-rouge, éteint avec jaune de Naples pour le nez ; un ton gris-clair pour sa barbe, qui sera jaune de Naples et noir de pêche ; le col de sa chemise se fera d'un ton gris, noir de pêche et jaune de Naples, et la pointe lumineuse, jaune de Naples et un peu de bleu. Son gilet rouge, qui est éclairé par la chandelle, sera vermillon et ocre, et dans l'ombre brun-rouge et laque. Sa veste en toile, ton rompu d'ocre, de noir de pêche et terre d'ombre, et les clairs de jaune de Naples et noir. Sa culotte en velours vert rompu par les couleurs bleu, vert, ocre et bitume, et en lumière par ocre et bleu et un peu de jaune de chrome. Ses garmaches en toile, même ton que sa veste. Le bonnet de la jeune fille sera préparé avec bleu, noir et ocre, et la lumière avec ocre et jaune de Naples ; son fichu

est laque carminée, avec jaune de Naples, et l'ombre, brun-rouge, bitume. Sa figure et ses bras, jaune de Naples, vermillon et peu d'ocre pour les lumières, et laque carminée, bitume et ocre pour les ombres; suivre les tons du bonnet pour les autres linges.

Quant à la mère avec son rouet, le bonnet sera préparé pour les lumières, avec jaune de Naples et peu de noir de pêche; les demi-teintes bleu et bitume et ocre. Sa figure est d'un ton coloré, sa lumière sur le front, jaune de Naples, vermillon, laque, brun-rouge et carmin, les ombres seront préparées avec Sienne naturelle, terre d'ombre et ocre de ru. Son fichu sera jaune de Naples, ocre et noir de pêche, de même que les manches de sa chemise. Son casaquin est d'un ton vert rompu; ses bras seront peints avec Sienne brûlée, jaune de Naples, bitume et terre de Sienne naturelle. Son tablier est comme le linge, et sa jupe à grosses raies, rouge et jaune, se peindront dans la lumière, avec vermillon et ocre jaune, et dans l'ombre, laque, brun-rouge, noir et bitume, et pour les raies jaunes, ocre, terre d'ombre et noir. Le rouet se détache en noir sur la femme, dont les reflets sont préparés avec jaune de Naples, noir et terre de Sienne brûlée.

L'enfant se détache par son chapeau, noir, jaune et brun-rouge, par sa blouse d'un bleu sale et rompu.

Voilà, en un mot, ce qu'on appelle faire sa palette.

CHAPITRE VIII.

Des moyens de tracer l'apparence des objets par l'emploi des lignes.

Des esprits ingénieux ont trouvé plusieurs moyens de tracer les lignes constitutives d'un objet quelconque, avec une intelligence qui conduit l'élève des premiers pas au développement général du dessin. Je suis un de ceux qui, par de nobles efforts et une longue pratique, ont mérité quelques suffrages, et à cet égard, je demanderai la permission de citer quelques-uns des principes qui m'ont servi de guide.

« Entre toutes les méthodes appliquées à l'instruction du dessin, celle-là est la meilleure qui conduit aux plus grands résultats dans le moins de temps possible. Partant de ce principe immuable qu'il veut féconder, j'ai posé des règles naturelles et simples dont l'appréciation conduira infailliblement et presque instantanément à l'intelligence du dessin, cet art dont la connaissance est si impérieusement exigée par les besoins actuels de toutes les classes de la société (1).

» Une longue pratique, d'abondantes et sérieuses observations m'ont convaincu de l'excellence de la méthode synthétique, lorsque l'application en est faite avec discernement et habileté ; elle est propre à abréger les ennuyeux préliminaires qui, dès les premiers pas, provoquent le dégoût des jeunes travailleurs

(1) Cette méthode sera exposée dans un ouvrage que l'auteur se propose de publier prochainement.

que le maître veut initier aux secrets de son art. La parfaite entente de l'ensemble, la compréhension entière du tout, entraîneront naturellement l'élève vers l'intelligence complète des parties ; après avoir synthétisé, il analysera et évitera ainsi les longueurs et l'insupportable monotonie que répand sur le dessin le système usé des professeurs qui, vendant le temps et non la science, tendent à la prolongation et non à la salutaire abréviation des premiers principes de l'art du dessin.

» Entièrement basée sur les règles de la simple nature et sur les principes de la perspective, ma méthode est dégagée des mots scientifiques et des problèmes géométriques qui sont le fondement de la science commune de presque tous les démonstrateurs. L'imitation pure et simple de la nature, tel doit être le but constant des efforts de tous les hommes d'art raisonnables ; tel sera le mien.

» En peu de semaines la pratique du dessin devient familière à l'élève, et sous son crayon déjà habile naissent sans effort des figures, des torses, des groupes, les masses multipliées du paysage, les ornements d'un temple et les bouquets les plus variés de nos jolies fleurs.

» Donner à l'élève studieux la compréhension absolue des lois invariables de la perspective, c'est-à-dire l'intelligence de la forme qu'affecte la nature morte, prise sous les différents points de vue de notre œil, puis, cela fait, aborder les difficultés que la nature vivante jette sur le chemin des commençants ; voilà en résumé l'esprit de ce système.

» La science positive des lignes qui, par leur étendue,

leur direction, leur caractère, leurs rapports, servent à construire la première apparence d'un corps, emprunte à la géométrie et à la perspective les documents dont elle se compose. Mais il faut bien se garder dès le but d'en soumettre aux élèves les notions exactes, qui seraient pernicieuses au développement des idées naturelles, » c'est ainsi que s'explique M. Chateaubriand dans ce paragraphe ci-dessous :

« Quelque avantage que donne la connaissance des mathématiques, on ne doit point en faire le fonds même de l'éducation et y borner toutes ses études; elle ne doit venir parmi les autres sciences que comme auxiliaire. Si, exclusivement à toute autre, vous enseignez un enfant dans cette science qui, indubitablement donne peu d'idées, vous courez risque de tarir la source des idées même de cet enfant, de gâter le plus beau naturel, d'éteindre l'imagination la plus féconde, de retrécir l'entendement le plus vaste. Vous remplissez cette jeune tête d'un fatras de nombres et de vaines figures qui ne lui présentent rien, vous l'accoutumez à ne marcher qu'à l'aide d'une formule, à ne faire usage de ses propres forces, à ne soulager sa mémoire, sa pensée, que par les opérations artificielles qui ne trouvent jamais d'application dans la société. »

L'étude de la géométrie est indispensable, elle accoutume l'esprit à marcher pas à pas, à ne jamais admettre rien sans preuve, à ne se plaire qu'au vrai, elle met un frein à notre imagination; c'est pour cela seul qu'il ne faut pas, dès le début de notre instruction, chercher à résoudre des problèmes dont la raison ne nous fait connaître l'utilité que plus tard.

CHAPITRE IX.

De l'étude de la perspective.

Avant de passer au modèle d'une figure, avant de déterminer, par la distribution convenable de la lumière et des ombres, tous les plans homogènes de l'objet que l'on veut imiter, et dès les premières tentatives que l'on fait pour placer l'objet dans ses lignes, on s'aperçoit que la grandeur réelle de l'objet pris dans sa masse, et la grandeur réelle de chacune des parties qui le constituent, sont autres que leur grandeur apparente, et que la grandeur apparente varie continuellement avec la distance. Cette variation reconnue pour une illusion, n'en est pas moins une sensation positive, qu'il faut reproduire avec assez de fidélité pour que la forme de l'objet n'en souffre pas.

La science de la perspective facilite cette entreprise, car elle a pour but de représenter sur une seule et même surface, l'ensemble et les détails des objets que la nature répartit à distances inégales, sur des surfaces variées à l'infini ; et pour atteindre ce but, la perspective se partage en deux enseignements distincts : l'un mène à la représentation fidèle de toutes les formes des corps, et détermine les positions respectives de ces mêmes corps sur les différentes surfaces où ils se trouvent, et l'autre mène à la juste appréciation de la couleur de ces objets, relativement aux modifications que lui font subir et les accidents de la lumière, et l'interposition de l'atmosphère qui les sépare les

uns des autres. La première partie est une science positive, où l'on est guidé rigoureusement par les principes de la géométrie : c'est la perspective linéaire. La seconde, moins susceptible de démonstration rigoureuse, est la perspective aérienne.

L'étude de la perspective linéaire ne tarde pas à faire comprendre l'existence réelle des lois de la perspective aérienne, et, quoique moins faciles à établir, et encore plus difficiles dans leurs applications, elles font cependant le sujet de profondes méditations.

Pour représenter l'apparence d'un objet dans ses convenances de perspective linéaire, le dessinateur ou le peintre doit se placer invariablement de manière à ce que son œil le saisisse sous un seul angle optique.

La place que le dessinateur doit occuper relativement à l'objet qu'il veut représenter, est déterminée par plusieurs considérations qui tendent à retracer scientifiquement l'apparence que l'œil saisit sans effort sur la nature, sans que la moindre altération se fasse sentir ni dans le développement de l'objet, ni dans le plan qu'on lui a assigné.

L'œil saisit sans effort cette apparence, quand il embrasse tout ce qu'il veut en chasser d'un point fixe et d'une seule vision.

Les premières notions scientifiques ne tarderont pas à faire comprendre la nécessité d'une unité de perception, de la hauteur convenable de l'œil et d'un éloignement suffisant entre la place qu'occupe le dessinateur et l'objet dont il reproduit l'apparence.

Ainsi, par le seul tracé d'un carré en perspective, le sentiment saisira promptement les inconvénients qui

résultent d'une distance trop rapprochée, par l'allongement considérable des côtés fuyants, et il comprendra sans peine l'influence de la hauteur ou de l'abaissement du point de vue sur la surface perspective de ce carré.

La distance de l'œil à l'objet se détermine donc à volonté avec cette seule condition, cependant, que le plus grand rapprochement possible ne donnera pas un optique plus grand que la moitié d'un angle droit.

Quant à la hauteur de l'horizon réel ou fictif, elle varie aussi suivant le développement des parties auxquelles le dessinateur veut donner le plus d'importance, et suivant la nature de l'objet, mais ces déterminations une fois arrêtées, toutes les conséquences perspectives doivent, ainsi que nous l'avons dit, assurer au spectateur que le choix n'a point varié, et que toutes les parties de l'objet sont dominées par la position et la mesure fixe d'un seul angle optique.

Le moyen simple de placer toutes les figures d'un tableau dans des rapports convenables, relativement à leur plus grand éloignement de l'œil et à leur plus grand rapprochement, peut aussi servir à établir un juste rapport entre les objets inanimés. Ainsi, le moyen dont nous voulons parler, consiste à placer le long du bord inférieur du tableau une hauteur de figure (supposons 1^m.50), et d'établir cette mesure à volonté, soit à droite, soit à gauche, soit au milieu du tableau, mais toujours le long du bord inférieur. De chacun des deux points qui déterminent cette mesure, on élève des lignes qui se réunissent en un point sur la ligne d'horizon. Ce point peut se placer sur la ligne de l'horizon, à l'endroit où il sera plus commode de

faire arriver les lignes, ensuite à quel endroit du plan que vous veuillez placer une figure, vous en trouverez sur-le-champ la hauteur, en conduisant de l'endroit où vous voulez que la figure soit placée et où elle doit poser, une ligne parallèle au bord du tableau, et qui venant couper horizontalement les deux lignes précédemment tracées, donneront une mesure qui sera celle de la figure demandée.

On concevra facilement l'emploi de ce moyen pour toute autre application, s'il a été bien saisi dans son résultat. Ainsi, supposons que la face d'un monument régulier se présente obliquement à l'œil, de manière à ce que les lignes fuyantes tendent à sortir du tableau pour aller tomber sur la ligne de l'horizon, on peut, en se servant de la hauteur des figures comme d'un module, donner au bord vertical le plus éloigné de l'œil, une hauteur qui réponde à la hauteur verticale la plus rapprochée du spectateur; c'est-à-dire que si le bord le plus rapproché a dans sa hauteur, par exemple, huit hauteurs de figures, le bord éloigné en aura aussi huit, et chacune de ces figures modules correspondra pour chacune des deux lignes verticales qui terminent les deux côtés du monument, à la mesure donnée par les lignes établies pour trouver la hauteur de toutes les figures disséminées dans le plan du tableau. Ces rapports établis entre les valeurs des deux lignes verticales qui donnent la largeur du monument dans son aspect fuyant, permettront d'établir de l'une à l'autre de ces lignes d'autres lignes fuyantes qui serviront de soutien à tous les détails, et les maintiendront dans le sentiment perspectif, sans sortir du tableau.

Nous avons compris jusqu'à présent, sous le titre de dessinateur, le peintre et le sculpteur, car ils sont l'un et l'autre soumis aux mêmes exigences lorsqu'ils font des études sur une surface plane ; mais si le sculpteur doit se familiariser avec un procédé dont il peut souvent tirer des avantages, le peintre, de son côté, doit s'exercer fréquemment dans quelques-unes des pratiques qui mènent à la connaissance plus intime de la forme. Passer alternativement du modelé au crayon, au modelé en terre, est un moyen infaillible d'entrer dans la science plus complète de l'apparence, sous le rapport des formes matérielles.

Ce moyen est d'autant plus commode qu'il permet de mettre à profit toutes les facilités dont jouit le sculpteur, de tourner autour de son modèle, d'en mesurer les proportions, de connaître plus positivement la raison des saillies, des enfoncements, de comprendre mieux les plans, les raccourcis, le rapport des parties entre elles, leur influence réciproque dans le mouvement général et dans le jeu particulier de chacune d'elles. Cette pratique donnera certainement une grande hardiesse de résolution dans l'expression perspective de toutes les parties constituant de l'objet le plus compliqué.

Du reste, si la connaissance des lois de la perspective est nécessaire au peintre, elle n'est pas moins nécessaire au sculpteur ; elle lui facilite l'intelligence de la forme dans le jeu des parties les unes sur les autres, et elle fournit à l'art des bas-reliefs, et à la statuaire des moyens de satisfaire à des exigences qui résultent des emplacements destinés quelquefois exclusivement à telle ou telle œuvre, et elle dispose plus

sûrement le sculpteur à donner à l'aspect principal de son œuvre, à cet aspect qui place le spectateur comme par instinct au point de vue nécessaire, une plus heureuse ordonnance des parties.

Nous renvoyons au *Traité de Perspective* de M. Ch. Thevenot, approuvé par l'Académie.

CHAPITRE X.

De l'Anatomie.

Que l'on veuille, dans la peinture ou dans la statuaire, reproduire le physique ou le moral de l'homme, il faudra également connaître les formes extérieures, l'enveloppe et pénétrer dans l'intérieur. Il faudra, dans l'un comme dans l'autre cas, connaître la raison de l'apparence, afin de donner au sentiment qui la reproduit, une action puissante.

L'étude de l'anatomie est donc indispensable, ou plutôt on peut assurer que l'artiste, entraîné par une simple vocation, sentira promptement qu'il est nécessaire de s'appuyer, dans l'intelligence de la forme et de l'action, sur toutes les études qui peuvent lui en donner l'explication la plus satisfaisante. Il voudra connaître quelle est cette charpente ingénieuse qui sert de centre à toutes les formes, à tous les mouvements, ses divisions, ses emmanchements, ses courbures, cette suite de leviers placés l'un au bout de l'autre, et se servant alternativement de point d'appui ; quel est ce mécanisme profond qui se manifeste dans sa structure, et dans la disposition de toutes les parties charnues qui s'y attachent, se contractent, s'allongent, se replient et s'entr'aident, tout en se maintenant dans les fonctions particulières qui leur sont assignées. Il comprendra mieux alors l'enveloppe extérieure, les saillies, les enfoncements, les parties flexibles et élastiques qu'elle recouvre, et celles qui offrent constamment à l'œil du

peindre les moyens de se maintenir dans de justes proportions. Il comprendra plus entièrement la liaison, l'ensemble de ce mécanisme, ce concours miraculeux vers le même dessin, cette unité dans tous les rapports cachés et qui servent de base aux caractères évidents.

Ce ne sera pas, comme on le pense bien, par la recherche minutieuse de chacune des pièces qui composent cette structure savante, que l'on se trouvera initié dans tous les secrets d'une imitation qui puise dans la vie même toute sa vérité et toute sa force ; ce sera par la connaissance suffisante des parties, et par une pénétration soudaine qui les ramène constamment à l'expression vivante de leur unité.

A ce sujet nous signalerons certaine pratique fort illusoire quand elle n'est pas prétentieuse, regardée encore aujourd'hui comme une des infailibilités de la méthode, et qui n'est au fond que le compasement d'une intelligence méticuleuse ou scrupuleuse à contre-temps.

Personne n'ignore que le moyen de reproduire à vue, ou de sentiment, une mesure donnée, n'est pas de procéder par l'addition successive de toutes les parties dont cette mesure se compose. On sait dans quel mécompte on est entraîné quand on s'obstine à suivre cette marche qui, au premier abord, paraît toute naturelle et semblerait devoir mener plus sûrement au but. Les inexactitudes peu sensibles pour chacune des divisions s'accumulent et forment une erreur considérable à la fin de l'opération.

Le corps de l'homme, dans la manière de le considérer du statuaire, est formé d'un squelette qui en est le soutien, des muscles tenant aux os par leurs ex-

trémités appelées des tendons ou des attaches, se croisant et se retenant les uns les autres pour agir utilement en sens opposés; des ligaments qui serrent et fortifient quelques-unes des parties, et enfin d'une peau souple, moelleuse, qui voile ces ressorts, sans empêcher que des yeux exercés en reconnaissent l'action.

Ainsi, la manifestation extérieure du corps trouve sa cause première dans la disposition des parties intérieures, dans la forme et la fonction de chacune d'elles. Cependant nous ne dirons pas : pour représenter le dessus avec fidélité, c'est le dessous qu'il faut connaître, c'est le dessous qu'il faut imiter. Nous dirons : Connaissez bien le dessous, et vous saurez imiter le dessus avec fidélité.

Nous renvoyons aux traités d'anatomie qui ont été publiés spécialement pour les artistes, et à quelques ouvrages sur la perfection des formes humaines. Un examen plus étendu de ce sujet sortirait du cadre de ce manuel (1).

(1) Consultez l'article *Ecorché*, au Vocabulaire.

CHAPITRE XI.

L'art Statuaire chez les Grecs, de l'excellence de leur goût, etc.



Quand on considère l'admirable variété des proportions dans les figures antiques, la grâce de leurs mouvements, la vie dont elles paraissent animées, comment se persuader que des membres si souples, si bien assortis, aient été modelés et froidement associés les uns aux autres sur des canons mathématiques? Combien de canons différents n'aurait-il pas fallu pour tant de sujets tout différents, pour tant d'enfants, de vieillards, de femmes, de dieux, d'esclaves, de héros dans mille poses toutes variées? Il n'y a pas dans les nombreux ouvrages des Grecs deux figures semblables l'une à l'autre; si ces chefs-d'œuvre eussent été composés sur des canons mathématiques, l'invention et l'emploi des canons seraient des prodiges bien plus

étonnants encore que la production des statues sans le secours de ces tables proportionnelles.

L'opinion contraire ne serait pas plus admissible. Si les artistes n'eussent eu pour guide que la force du sentiment et le secours de l'œil, auraient-ils atteint toujours cette vérité précieuse qu'on admire dans tous leurs ouvrages sans exception. Combien de choses à saisir et à imiter? Comment embrasser d'un coup-d'œil le modèle vivant tout entier? Comment s'assurer de la proportion des membres, de la valeur des courbes de l'unité du mouvement? Comment composer et exécuter des groupes? Si, enfin, ils n'eussent travaillé que sur des mesures, ou s'ils n'en eussent pris aucune, les artistes grecs auraient-ils uni tout à la fois dans leurs ouvrages tant de variétés, tant de vérité?

Diodore de Sicile, opposant les Grecs aux Egyptiens, a voulu dire que ces derniers négligeaient d'imiter la nature, et que les Grecs, au contraire, s'appliquaient à l'imiter avec toute la chaleur de leur sentiment, avec toute la force de leur génie, voilà tout ce qu'il faut conclure de l'expression exagérée dont il s'est servi.

Ce génie de l'art conçut l'idée de conserver des mesures pour retenir sous ses yeux les proportions de ces formes variées, dans lesquelles la nature avait plus ou moins étalé sa magnificence.

Nous avons déjà fait remarquer que les artistes et les philosophes enseignaient également cette maxime : la beauté du corps humain consiste dans la convenance de toutes ses parties avec leur destination.

Hippocrate composa un écrit où il examinait quelles devaient être les proportions de toutes les parties du corps de l'homme, celles des jambes, des bras, de la

main, etc. Il traitait de la courbure des os, de la valeur des muscles, de la force de leurs attaches. Ce grand maître prouvait que la santé, la force, la beauté n'étaient en quelque sorte qu'une même chose ; il avait pour habitude de faire admirer la sagesse et la bienfaisance de la nature dans la formation du corps humain.

Polyclète, après lui, fit faire encore un grand pas à la science. Elève d'Agéleda, émule de Phydias et de Myron, peintre, statuaire, architecte et de plus savant écrivain, Polyclète composa pareillement un traité dans lequel il démontra quelles étaient les proportions de l'homme, d'où naissaient tout à la fois l'utilité, l'élégance et l'harmonie de ses différentes parties ; il fit voir, suivant les termes de Galien qui nous a transmis ce fait précieux, dans quel rapport de grandeur devaient être le doigt avec le doigt, les doigts avec le carpe et avec le métacarpe, toutes ces parties avec le bras, le bras avec l'ensemble du corps.

Polyclète ne se borna point à ce premier ouvrage. Pour l'élégance et l'harmonie des proportions, qui aurait pu s'égaliser à Polyclète ? Il lui appartenait de démontrer par un exemple ce qu'il savait pleinement. Le grand homme fit une statue suivant les proportions indiquées dans son écrit. Les artistes qui ne pouvaient se lasser d'admirer cette belle figure, l'appelèrent le canon, c'est-à-dire le modèle et la règle par excellence. Ils en étudiaient et en imitaient les proportions, comme si elles eussent été une sorte de loi.

Nous avons donc prouvé que les Grecs s'étaient rendus habiles dans l'art de mesurer le modèle vivant et

d'en rectifier les proportions sur leurs ouvrages quand il le fallait. Nous avons prouvé qu'ils s'étaient fait des tables ou des échelles géométriques, et qu'ils se servaient de ces tables pour reconnaître la beauté ou les défauts de leurs modèles, pour reformer la nature par elle-même, en la suivant toujours. Voilà en quoi consistaient les canons des artistes grecs, en voilà le véritable usage.

Il est prouvé par un grand nombre de témoignages que les statuaires grecs faisaient des modèles avec une matière molle quelconque, avant d'exécuter leurs figures en marbre. Il ne paraît pas qu'ils eussent eu, comme Michel-Ange et notre bouillant Puget, la témérité d'entrer dans le marbre de prime abord, et l'orgueilleuse idée de le faire trembler devant eux, suivant l'expression de l'un de ces grands hommes.

On sait qu'ils faisaient souvent ces modèles avec de l'argile. Il est également certain, quoique ce fait soit moins généralement connu, qu'ils faisaient aussi des modèles avec de la cire. Plusieurs passages d'anciens auteurs font allusion à cet usage. Un vers d'un poète inconnu, rapporté par Suidas, dit que la cire audacieuse s'approprie les formes du corps de l'homme. Tel est le mérite de la cire, dit Pline le jeune, elle obéit avec complaisance aux doigts savants, qui lui demandent de belles formes; elle représente Mars et la chaste Minerve, et Vénus elle-même et le fils de Vénus.

Reconnaissons dans tous les êtres la sagesse du Créateur, dit Galien; tels sont les chefs-d'œuvre de Phydias, qu'importe la matière dont ils sont formés, que les ouvrages de cet artiste soient de pierre, de cire ou d'argile, ils sont toujours admirables.

Si on reconnaît dans la figure la même possibilité, la même facilité de se mouvoir dans tous les sens dont jouissait le modèle, mérite si rare parmi les modernes, mérite où les anciens ont constamment excellé, en vain un goût sévère pourra réclamer sur le choix des formes, des applaudissements éternels immortaliseront l'ouvrage et l'artiste. La figure du Tireur d'épines en est un exemple, le modèle était d'une beauté médiocre, et cette figure n'en paraît être qu'une fidèle copie. Cependant elle nous attire, elle nous captive, on ne se lasse pas de la regarder, qu'est-ce donc qui en fait le charme ? C'est qu'elle est vraie, c'est qu'on voit réellement un enfant, dans une pose naïve, qui retire une épine de son pied.

Une autre figure sera plus admirée encore, si à l'attrait irrésistible de la vérité, l'artiste a joint un choix délicat de formes nobles et élégantes. Telle est la Vénus de Médicis; on y voit réunies la grâce et la pudeur. Quel est l'homme qui, en considérant cette figure charmante entraînée par une délicieuse erreur, n'eût pas pris pour une chair divine, le marbre palpitant, ce corps charnu, ferme et voluptueux ?

Il semble que l'art soit ici parvenu à son plus haut degré. Une autre figure surpassera cependant celle-là, ce sera celle où toutes les difficultés auront été surmontées par le génie, la science et le goût réunis.

Saisi par d'énormes serpents qui l'enchaînent, qui l'oppressent, qui sont prêts à l'étouffer, plein d'une vigueur que la force des serpents surmonte, et qui doit bientôt défaillir, Laocoon, dans cette lutte mortelle, fait voir par des mouvements énergiques, mais décents et retenus, la grandeur de son âme et le res-

pect pour les dieux : les nœuds que forment les serpents autour de ses fils, les soulèvent et les attachent contre lui ; il ressent leurs souffrances, ses yeux cherchent le ciel, sa douleur est profonde, elle est noble, il se plaint, il ne crie pas ; dans le soulèvement et la contraction de tous ses muscles, la vérité, la beauté des formes n'ont été altérées en rien. La vie et la douleur circulent dans tous ses membres et tous présentent l'image de la beauté, les sentiments différents qui agitent les enfants et le père produisent des mouvements variés, qui développent partout des beautés nouvelles. L'artiste, par conséquent, est arrivé au sommet de l'art, puisqu'il a excité la pitié, l'amour et l'admiration, par la représentation fidèle de la vie, de la beauté, de la douleur et de la vertu.

Il y a donc dans ces trois figures, le Laocoon, la Vénus, le Tireur d'épines, un mérite différent et un mérite qui est le même : le Laocoon surpasse la Vénus, la Vénus surpasse le Tireur d'épines. Le Laocoon se fait admirer par les charmes réunis de la vérité, de l'imitation, du choix des formes, du choix et de l'énergie des affections de l'âme. La Vénus par la vérité de l'imitation et par le choix des formes. Le Tireur d'épines par la vérité toute seule.

Cette route, qui est la vérité, est la seule qui n'égare point, toutes les autres sont dangereuses.

CHAPITRE XII.

Pratique de la couleur sur l'école d'Italie. Peinture historique.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR PIETRE
DE CORTONNE.

Description.

La Vierge est assise très-religieusement sur une borne de pierre, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux ; l'Enfant Jésus tient d'une main une branche de lys, et de l'autre une palme ; la pose des deux personnages est ravissante, la Vierge a la tête penchée du côté où se présente sainte Martine agenouillée, tenant dans ses bras une fourche à deux dents, instrument de son supplice, et vient encore animer sa foi en adorant l'Enfant Jésus.

La carnation des trois personnages est riche et brillante de couleurs ; ce ne sont point des tons de conventions, il n'y a ni contraste, ni opposition à la lumière ; les teintes sont fraîches et toutes naturelles, ce tableau, dirait-on, sort d'être terminé. On ne peut pas peindre avec plus d'esprit ni de science, les touches sont franches et très-lumineuses ; ce n'est que par le talent du modelé que l'artiste a su donner un grand parti à son tableau ; le dessin est pur, savant et correct. Il présente les difficultés des peintures de Raphaël, du Titien et du Corrège, et est supérieur

par son coloris sans opposition. Telle est en général l'école bolonaise. Sa peinture est animée, vive, épurée de contours et n'a pas les défauts de l'école romaine, qui est sombre, mystérieuse, poussant au noir. Tels sont Léonard de Vinci, Annibal et François Carrache, etc.

On ne peut donc pas faire un meilleur choix en indiquant ce tableau aux élèves pour leur servir de guide et les conduire aisément à l'étude de la couleur; c'est une double leçon en étudiant ce tableau, d'abord pour le dessin, où les formes et les contours donneront à l'élève de quoi exercer son coup-d'œil et son intelligence, et lui apprendront les beaux plans et les belles lignes du dessin; quant à la couleur, nous indiquerons les moyens pratiques pour mettre l'élève sur la voie, en lui désignant les principales couleurs et les quelques tons principaux pour ébaucher son tableau.

Je commencerais par ébaucher le fond, en supposant que ma toile soit blanche (elle ne peut être différente pour exécuter des tons aussi frais); les arbres étant arrêtés par la silhouette de leurs branches et de leurs feuilles, avec un peu de terre d'ombre et de terre de Sienne brûlée, je donnerais un ton local composé d'ocre de-ru, de Sienne brûlée, et noir pour détacher les deux personnages, qui sont : la Vierge et l'Enfant Jésus; ensuite je préparerais le ciel, avec l'outremer, le blanc, le carmin et un peu de terre d'ombre dégradée pour nuager le ciel; les côtes qui sont à l'horizon sont bleuâtres : l'outremer, le jaune de Naples, le noir de pêche et le carmin; l'église dont le clocher est en pierres, se détache en lumière sur les fonds; une prairie bordée d'arbres est au second plan. Voilà l'ébauche du fond.

Comme il n'y a pas d'opposition à la lumière dans les trois figures, je préparerais la figure de la Vierge avec le brun-rouge, terre de Sienne brûlée et carmin pour avoir des dessous, je laisserais la couleur de la toile dans toutes les parties lumineuses; pour les étudier avec des tons bien fins, j'ébaucherais la robe ainsi que le manteau, au brun-rouge que je laisserais parfaitement sécher; étant bien sec, j'exécuterais la partie lumineuse de la robe avec du carmin et du blanc, mêlés d'un peu de laque; le manteau ainsi préparé au brun-rouge obtiendra un bleu qui se soutiendra toujours dans la partie lumineuse, ce sera l'outremer et le blanc; quant à la partie ombrée, le bleu de Prusse et le noir d'ivoire mêlés de laque carminée. Il faudra bien du soin pour étudier la carnation de l'Enfant Jésus, l'ébaucher avec le carmin et le brun-rouge, puis, dans la partie lumineuse, pour obtenir les tons de chair brillant, le vermillon, le jaune de Naples, la laque mêlée de blanc, le bleu de cobalt pour les reflets des ombres; les linges se prépareront avec le noir de pêche mêlé de blanc, et la lumière avec le blanc et le jaune de Naples.

Voilà comme indicateur d'une science, ce que je peux faire; c'est à l'élève à s'identifier avec son sujet, l'examiner, comparer ces tons avec les autres tableaux; s'incarner dans la science de la couleur, en évitant de faire lourd, opaque; avec l'intelligence et le génie on lève aisément les difficultés; c'est ce qui est essentiellement nécessaire pour faire un coloriste.

CHAPITRE XIII.

Esthétique.



On a donné à la science qui apprend à connaître ce qui est beau dans la nature et dans les arts et qui sert à développer le goût, le nom d'Esthétique, mot emprunté du grec et que nous adoptons.

On a beaucoup écrit sur le sublime et sur le beau depuis les Grecs jusqu'à nos jours; des philosophes, des artistes, des écrivains, des critiques, se sont tous évertués à rechercher les principes et les causes de l'idée du beau et à les enseigner aux autres; mais jusqu'à présent il a régné une incertitude à ce sujet, qui n'est pas prête à se dissiper, et des idées assez con-

tradictaires qu'il ne nous appartient pas de discuter ici.

Reid, philosophe écossais, dit ceci de remarquable : « Ceux qui prétendent qu'il n'y a rien d'absolu en matière de goût, et que le proverbe : qu'on ne doit pas disputer des goûts, est d'une application sans limites, soutiennent une opinion insoutenable. » En effet, il est facile d'expliquer la diversité des goûts, sans nier l'absolu du beau et la réalité du bon goût.

On a soutenu l'opinion que le beau était compris et saisi par le sentiment particulier des individus, et que ce sentiment se percevait au moyen d'un sens particulier qu'on a appelé *sens du goût* ; mais une analyse métaphysique de ce sentiment prouve que le goût ne provient pas uniquement des sens ou du sentiment du spectateur, et que dans toute appréciation d'une forme matérielle ou d'une conception de l'esprit, celui-ci porte toujours un jugement, et par conséquent, que l'idée du beau est une conception simple et primitive de l'intelligence.

Le goût, l'idée du beau, les principes, l'Esthétique en un mot, seraient donc le fruit d'une aptitude particulière de notre intelligence, comme l'est également l'aptitude pour les sciences mathématiques, celle pour la mécanique, etc. ; seulement, cette aptitude quand elle s'exerce, produit en nous une émotion agréable, et cette émotion jointe au jugement que nous portons sur la beauté constitue le sentiment du beau.

Mais abandonnons cette définition métaphysique de l'idée du beau, pour en aborder la réalité.

Nous avons déjà dit qu'on discute depuis des siècles sur les principes du beau, et qu'on n'est pas tou-

jours parvenu à s'entendre. Si nous voulions rapporter et débattre toutes les opinions à ce sujet, nous serions entraînés bien au-delà des limites que comporte un Manuel; nous avons donc dû nous restreindre dans un champ aussi vaste, seulement, et pour donner une idée des principes à cet égard, nous prendrons pour exemple la forme humaine dans sa généralité, en nous aidant, dans ce qui va suivre, des travaux sur ce sujet des écrivains les plus recommandables, tels que Winckelmann, Sulzer, Paillot de Montabert, Keraudy, Clarac et autres, mais nous insistons auprès des artistes pour qu'ils se livrent avec ardeur à l'étude la plus approfondie de la statuaire grecque, qui est un modèle à jamais inimitable de goût et une source inépuisable du beau tant idéal que réel.

ESTHÉTIQUE DES FORMES HUMAINES.

Taille. — La première chose à considérer dans la représentation de la forme humaine, c'est la stature qui doit nécessairement, pour qu'elle soit belle et majestueuse, être celle des plus beaux types de l'espèce. Suivant Buffon, la grande taille de l'homme, dans nos climats, varie de 1^m.732 à 1^m.760, et la taille ordinaire de 1^m.624 à 1^m.730. Paillot de Montabert pense que, terme moyen, la taille de l'homme ne dépasse pas 1^m.678, celle de la femme, 1^m.625. Haller, ce savant physiologiste, considère que dans nos climats tempérés de l'Europe, et quand le tempérament n'est pas altéré, la taille de l'homme doit atteindre de 1^m.760 à 1^m.786; mais Haller vivait en Suisse, où la taille est généralement assez élevée.

Crâne. — D'après le docteur Gall et quelques phrénologistes, le crâne a partout la même épaisseur, et les cavités intérieures représentées par les bosses extérieures, sont remplies par le cerveau du sujet, qui ainsi a plus ou moins d'aptitude à une faculté ou à une autre. S'il en était ainsi, les artistes devraient s'attacher à représenter les têtes chauves, de telle manière que le demandent le caractère, les passions et les attributs du sujet représenté.

Tête. — Une tête altérée continuellement par l'influence des passions, est souvent très-difforme et n'est pas opposée par cette difformité aux moyens de vie et de santé, tandis que si le corps était trop difforme, il y aurait manque de fonctions vitales et dégradation. On voit tous les jours de vilains traits sur des individus fort bien portants. Cependant un homme parfaitement constitué vit mieux. Quoiqu'on se porte fort bien avec un nez épaté ou retroussé, on peut affirmer que pour le sentiment de l'odorat, pour les sécrétions nasales, pour l'aspiration et même pour préserver l'œil dans les chutes ou pour mille autres raisons enfin, un nez droit et bien proportionné est bien préférable et convient mieux à un homme complet.

Dans l'antique, les profils sont exacts, c'est-à-dire, qu'ils n'ont rien de l'aspect de trois quarts; par ce moyen l'unité de la forme est mieux conservée et la beauté plus franche et déterminée. Les modernes, au contraire, font voir une foule de têtes tournées un peu en dessous, un peu de trois quarts et un peu penchées, et cela souvent sans que l'expression l'exige; ce sont des routines qui enlaidissent et embrouillent les figures.

La plus belle ligne qu'on puisse donner à la tête vue de profil, est la ligne droite, parce qu'elle s'harmonise avec la ligne du corps et fait partie de tout l'ensemble. Cependant, la ligne droite du corps est composée de lignes courbes ; la ligne de la tête sera donc elle-même composée de courbes plus ou moins analogues à celles du corps, mais ces courbes laisseront dominer la ligne droite.

Une observation importante, qui n'a pas échappé aux anciens, c'est qu'en conservant la grandeur et le volume de la tête, selon les proportions du canon, il arrive quelquefois que la face et la physionomie ne manifestent pas assez d'ampleur et de majesté, lorsqu'il s'agit surtout de la représentation des divinités. Les statuaires et les peintres ont donc souvent agrandi la face aux dépens du crâne ; par ce moyen le masque est imposant, et le volume n'est point changé. J'entendis un jour le docteur Gall se plaindre de la petitesse du crâne de plusieurs statues antiques ; notre observation artistique eût probablement suspendu sa critique. D'ailleurs il faut remarquer à ce sujet, que la capacité cérébrale peut être suffisante, bien que le front ne soit pas élevé ; car un front droit et large contient autant de cervelle qu'un front élevé, mais serré en arrière. Il résulte de cette considération que, bien que le canon soit carré et régulier, on peut s'y conformer, tout en diminuant la partie supérieure d'une tête et en agrandissant les trois autres.

Voici encore une réflexion relative au calcul du beau optique dans les volumes respectifs des grandes masses de la tête. Une grande masse doit dominer, et le plus souvent, dans les aspects de trois quarts,

cette masse c'est la joue : dans ce cas, la masse du front doit lui être sacrifiée. Si cependant la tête se présente de face et que tout l'ensemble de la tête constitue une masse unique, alors l'ampleur du front contribue à cette unité, et il ne conviendrait pas de le sacrifier. J'indique ce calcul et ces cas optiques pour éveiller l'attention du peintre, qui, tout en suivant le canon ou la règle, doit se conformer en tout à la beauté.

On sait combien la forme de la coiffure contribue d'ailleurs à donner à la tête une silhouette ronde, ou droite, ou elliptique. Il résulte donc de tout ceci, que le peintre même, en se conformant au canon, peut pécher contre la beauté, s'il combine mal les mesures exactes de ce canon, lorsqu'il le présente à la vue sous certains aspects.

Canon de la face. — Pour former le profil, divisez la hauteur d'un carré parfait en quatre parties égales par cinq lignes.

La première division du bas contiendra l'espace compris depuis le dessous du menton jusqu'au dessous du nez.

La seconde contiendra l'espace compris depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils.

La troisième, depuis les sourcils jusqu'à la naissance des cheveux.

La quatrième, jusqu'au sommet.

Le nez est la partie dominante et saillante du visage, et, si le nez est court, le désordre optique a lieu nécessairement dans toute la face. L'unité du nez étant bien établie, le menton, la bouche et les joues sont déjà mieux dans l'ordre.

Il est évident que la bouche est conforme à la beauté,

quand elle n'est pas située de manière à faire deux divisions égales du nez au menton. La régularité de l'entre-deux des yeux et de la bouche est encore une beauté.

L'oreille, qui correspond au nez, quant à la hauteur, contribue à régulariser la tête.

Cé *canon* de la tête est aussi beau que le permettent le vrai et le possible de la construction humaine.

Front. — Les anciens, qui étaient aussi des philosophes, ont saisi avec sagacité la forme la meilleure qu'ils devaient donner à l'os frontal, eu égard au caractère des figures représentées.

Le plus souvent le front de leurs dieux est vaste et indique la sérénité et la majesté ; le front de leurs déesses est ouvert et calme. Mais jamais ils ne sont découverts comme ceux qu'ont représentés les artistes modernes, qui n'ont jamais imité que la forme des individus sans remonter au principe. Ces peintres, en voulant trop dégarnir les fronts de leurs sujets, ont presque caractérisé la hardiesse, l'effronterie et même l'impudence et l'audace. Ils ont confondu les fronts élevés et dégarnis avec les fronts amples et unis, confusion qu'on ne trouve pas chez les anciens.

Dans les têtes antiques d'homme de forte carnation, l'os frontal semble partagé en deux saillies bien apparentes. Quelquefois même, le front est divisé par un large sillon, qui met encore plus en saillie le milieu du haut du front. Ces signes caractérisent surtout les Hercules et les peuples orientaux.

Le front doit paraître repousser en l'air les cheveux qui retombent ensuite d'une manière plus ou moins sensible.

Chez les Faunes antiques, on aperçoit deux cornes très-courtes qui naissent des deux saillies supérieures du front.

La peau qui recouvre les beaux fronts doit être douce, pleine et plus ou moins délicate, selon les sujets. Une peau aride, collée sur l'os et tendue, est un signe particulier à certains tempéraments, que les portraits doivent répéter peut-être, mais avec ménagement, parce qu'elle est peu conforme à la vraie santé et à la beauté. Quant à la peau des tempes, il faut faire sentir dans la représentation qu'elle est seulement tendue au-dessus des temporaux, sans être adhérente à ces os. D'ailleurs, on doit faire sentir qu'elle est fine, délicate et colorée, par les ramifications de la veine qu'elle recouvre.

Au milieu du front s'aperçoit chez le plus grand nombre, une veine assez saillante, connue sous le nom de *veine préparate* ou *frontale*; elle s'étend depuis la racine des cheveux jusqu'à celle du nez.

La *veine temporale* jette quelques ramifications superficielles qui, dans le nombre et les figures des rameaux, varient à l'infini. Chez les femmes, elle donne à la peau des tempes une teinte tendre et violâtre.

Sourcils. — Dans les antiques, on remarque qu'ils sont toujours bien séparés, bien distincts, et que leur extrémité interne doit être rendue avec beaucoup de ménagement, puisqu'elle indique ou le calme, ou l'agitation résultant de la sensibilité et de l'état moral de l'individu.

Yeux. — L'expression des yeux varie à l'infini. « L'œil, dit un proverbe, est le miroir de l'âme. » Aussi ne peut-on fixer aucune règle précise pour le re-

gard. Les Grecs donnaient aux yeux de leurs Vénus, un air remarquable de chasteté et de simplicité. Leurs paupières à demi-fermées laissent échapper un regard qu'elles voudraient retenir. « Les anciens, dit » Winckelmann, aimaient les yeux dont les paupières » ont un mouvement ondoyant et de douces in- » flexions. »

Les yeux bien fendus et brillants témoignent, a-t-on dit, une âme sereine ; ceux qui sortent de la tête indiquent de la bêtise et quelquefois de la folie ; ceux qui sont fixes et enfoncés dénotent l'envie, la perfidie ; trop rapprochés l'un de l'autre, ils sont un indice de cruauté.

Le point le plus saillant du globe semble toujours se diriger là où se dirige le regard.

L'œil fuyant, ou le petit œil, dans une tête vue de trois quarts, a une forme bien différente lorsque le globe de l'œil présente la prunelle à gauche ou à droite. Si elle se tourne vers le spectateur, l'œil a sa plus grande ouverture du côté du nez, et le petit angle paraît moins ouvert ; si, au contraire, la prunelle de cet œil vu en raccourci regarde de l'autre côté et à regard perdu, la plus grande ouverture des paupières sera vers le petit angle, et le grand angle paraîtra plus fermé.

Paupières. — L'étude des paupières exige beaucoup d'observations à cause de la diversité des cas où elles agissent. La paupière inférieure est sujette à peu de mouvement, mais la supérieure s'abaisse entièrement pour fermer et garantir l'œil. Lorsque le globe de l'œil est dirigé en haut, la paupière inférieure est plus fendue et laisse apercevoir la forme et la direction du globe.

Le roulement du globe fait donc soulever diversement les paupières ; la supérieure s'élève et se bombe vers le point où elle est en contact avec la plus grande saillie du globe, en sorte que dans le regard de côté, je l'explique de nouveau, le petit coin de l'œil s'arrondit par l'effet de la paupière qui se trouve plus cintrée, et tout le plan même de la paupière change dans ce cas. Le cartilage, appelé *tarse*, qui forme les deux paupières et sur lequel sont implantés les cils, change aussi, de même que la caroncule (1) lacrymale, qui semble ou s'allonger et se resserrer, ou s'arrondir et se dilater, selon le mouvement du globe et des paupières. Les deux paupières se rejoignent par leurs extrémités et produisent deux angles, dont le plus grand est appelé interne, et le plus petit externe.

On reconnaît certains signes dans la statuaire grecque, à propos des yeux, signes qui ne sont pas applicables à la peinture : tels sont, entre autres, à propos de la forme des paupières, la saillie angulaire et aiguë du tarse, pour indiquer l'effet des cils ; tels sont l'épaisseur et la fermeté des formes de la caroncule, l'absence de l'iris et de la prunelle, exprimée chez les Romains par un creux et un point isolé et en relief, moyen barbare que les modernes n'ont pas manqué de leur emprunter.

Nez. — « Un beau nez ne s'associe jamais, dit Sue, » avec un visage difforme. Un nez régulier exige né-

(1) La caroncule lacrymale, située vers le grand angle de l'œil ou l'angle nasal, est une petite masse rougeâtre, grenue et oblongue : elle paraît toute glanduleuse quand on la regarde : elle est distincte du globe de l'œil et de l'angle interne des paupières.

» cessairement une heureuse analogie des autres » traits. »

Un beau nez doit descendre du front en ligne droite, être régulier, simple de formes, carré et uni sur sa côte, bien symétrique à son extrémité : les narines doivent avoir une juste proportion. Cette forme régulière du nez est une propriété essentielle à la bonne conformation. Cela ne veut pas dire que tous les nez, pour être beaux, doivent affecter cette forme unique et archétype, car autant de variétés, autant de nuances à exprimer.

Chez les femmes, le nez est plus délicat, les narines plus fines, les ailes du nez plus tendres, moins prononcées, et les cartilages plus minces que chez les hommes.

Bouche. — Les bouches sont si variées par leurs formes, leur expression ou leur action, qu'elles sont très-difficiles à représenter. Qui n'a pas une connaissance exacte des plans déterminant les coins de la bouche, n'obtiendra point cette délicatesse de signification, ce charme qui est manifesté par l'émotion de l'âme.

« Camper dit que la grandeur de la bouche se détermine d'après la distance des deux canines. » La grandeur ordinaire de la bouche occupe la largeur des narines ou la longueur d'un œil.

Les bouches antiques n'avaient point les coins retroussés ; ceci est une ressource de la peinture moderne qui force l'expression, afin d'animer la bouche.

Rien n'est délicat comme la manière dont la partie rosée de la lèvre va se fondre avec ce qui l'entourne, et cette fusion est d'autant plus douce, que la chair

en cette place est diaphane, et que les plans se retournent en divers sens

La lèvre inférieure semble être disposée pour être le support de la lèvre supérieure, car celle-ci repose absolument dessus; elle y forme même une légère dépression par l'éminence qu'elle a à son milieu.

Menton. — Le menton est une partie qu'il importe bien d'étudier, puisqu'il contribue à déterminer le caractère de la forme des têtes. En effet, s'il est rond ou effilé, pesant ou léger, s'il est relevé ou carré, ou plat et effacé, ces différences font autant de têtes différentes.

La fossette du menton, ainsi que celle des joues, n'est pas une beauté; elle est une laideur, parce qu'elle interrompt l'ordre ou le rapport des masses du clair-obscur. Cette fossette, qu'on croit un agrément, est une nouvelle masse détruisant le repos et l'unité du menton.

C'était aux mentons troués et divisés en deux, à la manière des Faunes, que les anciens ajoutaient deux lobes pendants, comme on en voit aux chèvres.

Les doubles et triples mentons détruisent l'ovale de la tête.

Joues. — Les joues formant une partie principale du visage, doivent paraître grandes, afin de donner à la tête elle-même un caractère de grandeur qui la fasse rentrer dans l'unité générale de la figure humaine, qui offre des masses grandes elle-même. Si, au contraire, les joues paraissent petites de masses, la tête ne serait plus composée que de parties petites, renfoncées et saillantes, brunes et claires, et cet effet produirait une seconde unité.

Les joues, pour être belles, doivent être unies, pleines et soutenues.

On a remarqué de même que le rouge et le blanc devaient y être mêlés et fondus d'une manière une et non tranchante.

Ainsi la joue sera belle, si, prenant naissance très-haut sous les yeux, elle n'est point interrompue par les cheveux vers l'oreille et sous l'oreille, si elle est liée avec le cou, et si elle est elle-même unie et sans plans trop ressentis.

Les anciens, tout en conservant l'unité grande et simple des joues, ont fait sentir avec art et vérité la présence de l'os et des muscles zygomatiques.

La simplicité de la silhouette des cheveux ou des coiffures, la saillie ou la plénitude du col qui vient de côté s'unir à la joue et faire masse avec celle, et d'autres moyens encore, concourent à faire paraître les joues grandes et en harmonie avec le reste du corps.

Quant aux joues à fossettes ou rondes, au lieu d'être hautes, aux joues larges et bossues vers la pommette, au lieu d'être simples et régulières, les leçons des anciens en feront assez la critique.

Oreille. — L'oreille doit être d'une dimension moyenne.

Dans une tête droite, l'oreille doit être à la hauteur et de la hauteur du nez.

Le trou auditif ne peut manquer d'être toujours situé en rapport avec l'os zygomatique, puisqu'il fait corps avec lui ; l'os zygomatique fixe donc la hauteur du trou auditif.

Les détails qui constituent la face, font que la vue désire ce rappel du clair-obscur ou de masse offerte

par l'oreille en cette partie de la tête. En effet, sans cette masse, la face, par rapport à toute la tête, offrirait une forme sphérique, trop lisse peut-être, et produirait une trop grande variété dans le tout.

La partie supérieure de l'oreille est quelquefois appliquée trop près de la tête ; ce sont les nourrices qui préparent cette difformité en enveloppant nuit et jour la tête des enfants.

Barbe. — Les anciens, toujours amis de la beauté et des convenances, ont évité de donner à leurs figures des barbes de fantaisie et surtout de ces barbes longues et souvent fourchues que les modernes se plaisent à étaler sans raison sur toutes sortes de personnages. Dans l'antiquité, la forme de la barbe se rattachait à un caractère déterminé ; il n'y a guère que les Satyres et les Fleuves qui portent une barbe longue et bien fournie, mais jamais l'antiquité n'en produisit de pareille à celle du Moïse de Michel-Ange. Les anciens connaissaient trop bien les lois du beau pour tomber dans cette inconvenance, et, regardant d'ailleurs la forme du menton et de la mâchoire comme plus importante que celle de la barbe, ils ont su faire sentir le dessous, comme ils rappelaient toujours et très-habilement le nu par la forme heureuse des vêtements.

Les barbes peintes antiques suivent la même règle que les barbes sculptées.

Cheveux. — Les artistes anciens s'étaient proposé de produire dans la coiffure une ligne grande et une, interrompue autour du front et se continuant jusqu'en arrière par-dessus les oreilles. Cependant ils variaient habilement la symétrie de cette ligne, selon

les sujets représentés, par des boucles courtes et frisées, ou flottantes et tombantes, soit vers les tempes, soit sur les épaules.

Il faut faire concourir les cheveux ou la coiffure au mouvement de la tête : selon l'inclinaison de la tête, la chevelure doit baisser un peu d'un côté ou d'un autre. Dans l'antique, la touffe des cheveux réunis en arrière, quand la tête est levée, est située très-bas (Niobés) ; quand la tête est baissée, elle est située très-haut (Vénus d'Arles). Dans le premier mouvement, le haut des oreilles est couvert, dans le second il est dégagé.

Souvent les individus font voir des chevelures informes et sans caractère ; il ne faut pas les copier, mais bien prendre un parti, en y reconnaissant, malgré tout, une indication de caractère.

Cou. — Chez les beaux individus et sur les statues antiques des dieux, le cou est plein et uni ; il s'élance de la poitrine comme une colonne élégante : la souplesse de ses flexions et la variété un peu anguleuse des deux muscles qui le dirigent en font une des parties les plus admirables du corps humain. De plus, le cou est d'une grande expression ; car, par la réunion qu'il offre des caractères très-apparens de la chair, de la peau, des tendons et des cartilages même, il peut signifier l'âge, la santé, le tempérament et même les passions.

Un des ornemens du cou, chez la femme, consiste encore en ces sillons délicats que la saillie du larynx et l'épaisseur de la peau font plus ou moins sentir, selon les différens mouvemens, habitudes qui laissent subsister les empreintes des plis que produisent les flexions.

Les proportions influent sur la grâce et la facilité des mouvements du cou. Le dégagement et la sveltesse des vertèbres cervicales, la courbure même qu'elles dessinent et leur juste conformation enfin, sont la cause de ces flexions, de ces tours animés, de ces contrastes qui semblent, dans l'imitation, animer le marbre ou les couleurs.

Il est à remarquer que, presque jamais, les anciens ne couvraient par la coiffure le passage qui lie le cou à la mâchoire au-dessous de l'oreille. Par ce moyen ils ont obtenu de l'ampleur en cette partie où la joue se lie avec le cou, et il en est résulté une masse grande et simple qui reste en harmonie avec l'ampleur du corps.

La saillie de l'apophyse mastoïde du temporal, à laquelle s'attache le muscle sterno-mastoïdien, contribue principalement à déterminer la grosseur du cou.

Bras.—Aujourd'hui les beaux bras sont assez rares en général. On néglige les exercices de la gymnastique, et il en résulte que le corps n'a plus l'énergie et l'agilité dont on faisait tant de cas dans l'antiquité. Aussi les bras des femmes sont-ils plus beaux en général que ceux des hommes dans la classe qui n'est pas obligée à des travaux pénibles.

Voyez les gros ventrus des villes, quels petits bras, quelles pauvres formes ! L'articulation en est grossière aux apophyses, les doigts même ont des nodus, et le corps du bras et de l'avant-bras, ainsi que celui des doigts, est misérable et sans élasticité, ou bien ces parties sont comme soufflées et ne rappellent en rien leur destination.

Quelle différence avec les formes antiques ! Voilà

nos maîtres, et nous devons sans cesse jeter les yeux sur cette nature belle et primitive et nous en servir pour corriger notre construction dégénérée.

Mains. — On a remarqué avec beaucoup de justesse que c'est au travail des extrémités qu'on reconnaît l'excellence du peintre. En effet, outre que les peintres habiles s'attachent toujours à bien représenter les mains, dont la perfection en peinture contribue tant à l'expression morale du sujet, la justesse de représentation des pieds et des mains, ainsi que leur beauté dépendent beaucoup du talent de l'artiste.

Les peintures antiques nous font voir un choix exquis dans la pose des mains ainsi que dans leur forme.

Poitrine. — La poitrine de l'homme doit être plutôt vaste que resserrée, plutôt plate que bombée. Dans les belles antiques et sur les individus harmonieusement conformés, la chair qui recouvre toute la poitrine a de la consistance, de la plénitude, et s'accorde avec celle des autres membres; mais rarement les individus modèles offrent cet accord heureux, et une certaine maigreur et pauvreté de formes font disparate en ce point.

Quelques dessinateurs de pratique ayant été frappés de cette belle carrure de la poitrine des statues, rendent quelquefois cette partie par des formes qui semblent être taillées au compas et qui tranchent vers leurs contours. Ils oublient les finesses du petit pectoral, les aponévroses qui lient ce muscle avec les côtés, et la variété des épaisseurs selon les mouvements, en sorte que leurs formes ressemblent à celles d'une figure de pierre dégrossie, et tous leurs torses à des cuirasses.

Les Romains, dans le déclin de l'art, ont un peu adopté cette manière conventionnelle, toute de pratique et expéditive, qui eût fait sourire Polyclète et surtout Praxitèle.

D'un autre côté, de froids imitateurs des individus modèles croient faire merveille en imitant, en répétant tous les détails du squelette et toutes les pauvretés d'une chair sèche et mesquine, en sorte que, dans la crainte de faire compassé, ils ont fait laid et misérable. Cependant, si la peinture doit être étayée sur la vérité, celle-ci n'existe dans toute son intégrité qu'à l'aide de la beauté.

Il y a quelques observations à faire au sujet de la poitrine de la femme.

Le squelette de la femme est un peu bombé au-devant de la poitrine ; il est resserré et aplati sur les côtés, et cela pour laisser plus de place pour les seins. Chez l'homme, au contraire, il est plus bombé latéralement et plus plat sur le devant ; aussi l'homme a-t-il le jeu des poumons plus libre et plus fort. Cela explique pourquoi les femmes sont hors d'haleine bien plus promptement que les hommes. La poitrine de la femme semble aussi plus bombée de haut en bas que celle de l'homme ; serait-ce pour mieux garantir les seins ? Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'indique autant de faiblesse de constitution d'une femme, qu'une poitrine dont la structure osseuse produit une forme rentrée ou même plate par-devant.

Les modernes ont en général une tendance à faire les seins trop pleins, trop ronds, et le bout trop senti, ce qui est contraire au caractère virginal. On trouve rarement des individus dont les seins soient très-bien

conformés et en harmonie avec le reste de la figure. Aussi l'idée d'un beau sein nous a été donnée par les Grecs, qui semblent n'avoir été guidés que par la nature.

Le jeu des côtes est facilité par le genre d'articulation qui les attache à l'épine du dos, en sorte que toute cette cage varie beaucoup de formes, soit dans l'aspiration lorsqu'elle est très-soulevée, ainsi qu'on le voit sur le Laocoon, soit dans l'expiration lorsqu'elle s'abaisse et que l'épine du dos se bombe par cet effet. Les intervalles qui séparent les côtes varient aussi beaucoup, selon les mouvements.

Ventre. — Le ventre doit être ferme et un peu saillant. Les muscles, les fibres, les enveloppes, la peau même, doivent offrir une élasticité et un ressort tel que le volume des intestins ne se porte point au-delà de la région qu'ils doivent occuper; mais, si le contraire arrive, si les fibres cutanées sont lâches et molles, alors le ventre peut grossir par l'affluence et le volume des intestins. Dans ce cas, il y a certainement disproportion, dérangement de pondération, il y a laideur : l'épine dorsale est forcée de perdre sa ligne primitive, les mouvements de l'individu participent de cette discordance, et le caractère de l'énergie, de l'agilité et de la véritable santé, se trouve dénaturé.

Sur les figures des Silènes, cette fluctuation des intestins est exprimée très-sensiblement, afin de caractériser l'effet de la mollesse et du vin.

Winckelmann dit que « dans les figures de notre sexe, le ventre est comme celui d'un homme qui a joui d'un sommeil tranquille et qui a fait une bonne digestion; il n'est point gonflé, il est tel que les phy-

siciens le donnent pour une marque de longue vie : c'est ainsi qu'on le voit dans toutes les figures de l'antiquité. »

C'est sur cette partie que l'on peut remarquer le degré d'élasticité de la peau. Autour du nombril surtout, les beaux individus et les belles statues antiques offrent des arrondissements qui caractérisent la qualité du tissu graisseux, en sorte que, soit aux alentours du nombril, soit aux plis du pubis, soit à ceux des obliques, les moindres flexions et refluevements désignent l'épaisseur, le relâchement ou la ferme santé de la peau.

On peut dire que la forme du ventre doit être grande, une, simple, plutôt plate que ronde, quoique doucement élevée vers le nombril. Les anciens disaient que le ventre doit être ferme et léger.

Le ventre des jeunes filles adultes doit être plat, quoique souple et délicat, et ne faire que peu de saillie, soit au-dessus du nombril, soit aux plis du pubis. L'abondance du ventre, quoique parfois vraie, loin d'être conforme à la beauté, est contraire au caractère virginal.

Les plis transversaux du ventre répondent aux énérvations des muscles droits. Le droit, dit-on, se divise en quatre et même en cinq parties par de fortes intersections ou bandes nerveuses qui ne sont pas situées à des intervalles absolument égaux ; quelquefois la dernière intersection a lieu au milieu même du nombril. Quelquefois elle a lieu un peu au-dessus, ou même encore plus haut. On remarque aussi, dans l'antique, sur les torsos pliés ou assis, un certain ordre dans les plis du ventre ; cet ordre, indiqué par le na-

ture, est mieux déterminé par l'art, quant aux écartements et à la variété selon les lois du beau. Les artistes anciens ont toujours sauvé les plis pauvres et multipliés et conservé le caractère du vrai, sans donner de l'exagération.

« Dans la représentation des figures entièrement nues, les anciens ont conservé aux femmes le caractère de la modestie et de la pudeur. Une attitude toujours modeste tendait à voiler les charmes les plus secrets ou à ne les exposer qu'avec retenue, les genoux étant naturellement rapprochés, et les cuisses étant pleines et arrondies à leur naissance ; elles forment avec l'extrémité inférieure du ventre un angle qui n'est interrompu par aucune indication du sexe, le corps étant presque toujours penché en avant. » (WINKELMANN.)

Cette observation doit s'appliquer aussi aux figures représentées par la peinture, dans laquelle la modestie, la décence et la délicatesse sont des conditions premières et fondamentales.

Nombril. — Le nombril est encore une partie qu'il faut traiter selon les principes du beau, car, dans tous les individus, la forme du nombril dépend beaucoup de la manière dont a été lié et tranché le cordon ombilical. Il est vrai que la forme de la chair et de la peau, aux alentours, contribue à donner au nombril son caractère. Sur les figures qui expriment une vie laborieuse, il est moins profond et adouci ; il l'est davantage, au contraire quand la figure est molle, délicate, et qu'elle se rapproche du caractère de la nature féminine ; chez les femmes, cette différence est sensible, la peau étant plus pleine et plus délicate, et le tissu graisseux plus abondant.

Dos. — C'est surtout vers les omoplates que se remarque un dos bien conformé. En effet, l'omoplate ne poussant en dehors qu'une chair pauvre et des muscles plats, couverts d'une peau sans ressorts, produit une maigreur et un plan aride qui fait tache et déplaît autant à la vue qu'à l'esprit; dans une belle statue antique, au contraire, la partie supérieure du dos est composée de formes soutenues : l'omoplate n'est sensible qu'à travers une chair ferme; les trapèzes eux mêmes sont nourris et sans aridité; enfin l'apparence des apophyses vertébrales et des côtes est modifiée et adoucie par la chair qui les couvre et qui ne fait que les indiquer.

Quant aux reins, la manière dont est formée l'attache ou la partie tendineuse du sacro-lombaire, est importante en ce qu'elle caractérise la force ou la débilité de l'individu. Dans l'antique, les lombes forment une contraction sensible, grande, et se dessinent par deux courbes plus ou moins déterminées, selon le mouvement; ces courbes indiquent la partie fibreuse, charnue et élastique du muscle : plus bas se distingue sa partie tendineuse et aponévrotique. Lorsque ces lombes sont ainsi déterminés, le dos est plus beau, en ce qu'il est composé de ses grandes et principales parties ou masses, qui sont les omoplates, les trapèzes, le dorsal et les lombaires, toutes grandes pièces qui viennent latéralement sectionner les obliques.

A l'attache dite partie tendineuse du sacro-lombaire sur le sacrum, on remarque deux petites dépressions, que les anciens n'ont pas manqué de faire concourir à la vérité et à la beauté.

Chez les femmes ces deux petits creux sont plus

sensibles, parce qu'étant le résultat de l'adhérence des tendons sur les os, plus il y a de graisse à l'entour, plus ils sont profonds. Sur un individu chétif, on voit les lombes se confondre en pointes misérables sur le sacrum; on voit même quelquefois le sacrum bombé chez les individus qui portent des fardeaux sur les reins. Les anciens laissaient toujours sentir la fin des lombes, pour donner l'idée des proportions du torse et de ses véritables mouvements.

Pour ce qui est des fesses, ce sont encore de ces grandes parties qui donnent clairement l'idée de l'espace de figure : et comme les muscles qui les composent sont très-vastes et abondants, cette partie, ou pauvre ou soutenue, indique sensiblement la santé, l'énergie et l'agilité, ou la faiblesse, la langueur et le dépérissement. Cette partie, étant grande par elle-même, rend très-évidents beaucoup de plans résultant du mouvement général et du mouvement musculaire en particulier.

Enfin, si la partie antérieure indique l'âme et le moral de toute la figure, cette partie postérieure indique, plus que toute autre, le caractère physique, l'espace, l'âge, l'harmonie et l'action de tout le corps.

Cuisses. — Dans les belles statues et les beaux individus, les cuisses sont simples, pleines de haut, et généralement puissantes; sur les figures triviales de certains tableaux, les cuisses ont quelque chose de tordu; le haut en est pauvre, les plans formés par le droit, les deux vastes et le couturier sont en désordre et ne produisent point l'unité ni la grandeur. Le vaste externe est lâche, ainsi que le *fascia lata*. En un mot, de belles cuisses ne caractérisent rien, et sont une répétition insipide de l'individu appelé modèle.

Chez les femmes, les cuisses sont plus arrondies et plus bombées en devant ; en dehors, elles sont très-pleines, à partir du dessous du trochanter, ce qui produit vers le trochanter un plan creux et vague, tandis que chez l'homme ce plan est plus vif et court, vu la contraction des fessiers et du *fascia lata*. Chez la femme, le vaste interne est très-peu sensible à son attache inférieure ; mais il l'est beaucoup chez l'homme. Au-dessus de la partie tendineuse de ce muscle, on voit un pli ou bourrelet plus ou moins gras, qui n'est autre chose que le reflux des aponévroses et des chairs qui se distendent dans la flexion. Ce pli, selon qu'il est plus ou moins sensible, sert à caractériser l'espèce de chair et de peau, et par conséquent l'âge et même les habitudes ou exercices de l'individu.

Quant aux glandes des aines, elles ne sont sensibles que dans certaines poses et actions. Les anciens les ont exprimées avec beaucoup d'art et de réserve, ainsi que les attaches supérieures du couturier, du *fascia lata*, et la crête de l'os des îles.

Genou. — L'articulation du tibia avec le fémur est fortifiée par plusieurs ligaments nerveux qui se croisent en sautoir, ce qui concourt à donner au genou une forme arrondie. L'élasticité de cette espèce de bourse ligamenteuse, ainsi que celle de la peau vers cette partie, empêche que les flexions répétées de cette articulation ne forment des plis relâchés et des boursoufflures.

Chez les vieillards et les malades, la pauvreté de ces ligaments et de la peau produit ces plis et ces petites parties qui sont les signes de la décrépitude.

Le genou doit former un renflement doux et uniforme, et non une interruption à ressauts et caractérisée par des concavités et des convexités.

Dans l'antique et la belle nature, la forme de la rotule est visible, parce que le trop de mollesse et de relâchement des capsules graisseuses, tendineuses, aponévrotiques, etc., ne produit pas de bourrelets équivoques, comme on en voit sur les genoux de Rubens et d'autres. Sur les figures de ces peintres, l'os est confondu avec les saillies de la peau et les boursoufflures; dans l'état sain, la rotule doit être visible, quoique adoucie par les téguments. Son action doit être apparente, ainsi que sa belle proportion. D'ailleurs, la rotule doit avoir une apparence déterminée, parce qu'elle caractérise beaucoup la nature du sujet. En effet, si elle est adoucie et fine, elle convient aux dieux et à la jeunesse héroïque; si elle est recouverte de tendons agités et grossiers, ou d'une peau fatiguée, elle indique un caractère moins relevé. Son apparence, plus ou moins voilée ou déguisée, caractérise aussi l'âge, le sexe, etc.

Jarret. — Le jarret, proprement dit, est à la partie postérieure du genou : il forme un creux dans la flexion par l'effet des tendons très-forts des muscles fléchisseurs de la jambe. Le pli du jarret est à peu près situé vis-à-vis le bas de la rotule. Chez la femme, ce pli n'est point senti de la même manière que chez l'homme, dont la chair est plus ferme et qui fait des mouvements bien plus forts et plus répétés. Le jarret d'un adolescent est même plus ressenti et fait voir les tendons bien plus détachés que celui de la femme. C'est dans l'antique qu'on trouvera des règles à suivre.

Jambes. — Les jambes antiques ont une sveltesse et une simplicité remarquables.

Chez la femme, le bas de la jambe ne doit point être fin et sec, ainsi que le veulent souvent les amateurs de petits pieds; au contraire, le bas de la jambe chez la femme doit être soutenu et terminer harmonieusement la figure. Une jambe sèche par le bas fera voir presque toujours les têtes des os et le tendon d'Achille, ce qui est une impropriété.

La jambe qui porte, est naturellement plus renflée vers le bas que ne l'est la jambe qui, jetée en arrière, ne supporte presque rien. (*Vénus du Capitole.*)

Un mollet anguleux, énorme et suivi d'un bas de jambe étranglé à la façon des balustres, est contraire au principe de l'unité ou de l'harmonie.

Dans l'extension du pied sur la jambe, sa pointe est en bas, et l'angle obtus antérieur tout-à-fait effacé, tandis que le calcanéum fait postérieurement un angle très-aigu avec le tibia. Dans la flexion du pied, et surtout lorsqu'elle est forcée, la pointe du pied est en haut, l'angle antérieur devient aigu, et le calcanéum forme le coude de l'angle. Si l'on porte le pied en dedans, on dessine de ce côté un angle obtus, la malléole interne paraît moins, l'externe est plus apparente, ainsi que le ligament latéral de ce côté. Le pied est-il porté en dehors, la malléole (cheville) externe se prononce moins, et l'interne davantage.

Pied. — Si l'on doit s'occuper spécialement de l'imitation des extrémités, c'est surtout aux pieds qu'on doit apporter un grand soin. Les pieds étant la fin de la figure, cette fin doit s'harmoniser avec le tout, et quelquefois le tout même en dépend.

Nous sommes moins aptes que les anciens à représenter de beaux pieds, d'abord parce que nous sommes dans l'habitude de ne jamais les découvrir, et qu'ensuite les pieds de nos modèles sont déformés par les chaussures qui les emprisonnent. Cependant on en trouve encore de naturels chez les jeunes paysans qui ont l'habitude d'aller nu-pieds et chez les enfants chez qui ils n'ont pas encore été déformés.

Les antiques nous montrent encore la voie que nous devons suivre pour arriver au beau.

Ce qui rend les artistes modernes un peu insouciants sur la beauté et la perfection des pieds, c'est l'usage où nous sommes de ne jamais les découvrir, c'est même le peu de soin que nous en avons, c'est enfin la vilaine forme qui résulte de cette négligence et de la prison gênante et perpétuelle où nous les enfermons. Le pied d'un paysan de quinze ans est naturel et tout autrement formé que celui d'un jeune élégant du même âge. Pourquoi les pieds des petits enfants sont-ils beaux par tout pays ? C'est que partout ils restent librement l'ouvrage de la nature, et non le triste ouvrage de la mode et des conventions.

Veines. — Bien que les artistes doivent indiquer les veines avec beaucoup d'économie et d'intelligence, à cause de l'effet embrouillé et trop varié que leurs saillies pourraient produire sous certains jours et sous certains aspects, il n'en est pas moins vrai qu'en peinture l'indication des veines contribue à l'expression de la carnation, et qu'en les supprimant, on risquerait de se priver d'une grande ressource pour l'imitation.

CHAPITRE XIV.

Des concours académiques.

§ 1. INCOMPÉTENCE DE L'ACADÉMIE.

On trouve dans le traité de peinture, le plus récemment publié, et à la tête d'un petit vocabulaire analytique des mots techniques, cette définition du mot ACADEMIE : société d'artistes constitués pour *cultiver, enseigner et faire fleurir les arts*.

En admettant cette définition avec confiance, il faudra croire nécessairement que cette société, constituée depuis longues années, est riche d'expérience, et qu'elle n'a sans doute recueilli constamment dans son sein que les plus hautes capacités, afin de remplir dignement une si noble mission. Ce ne sera donc point ailleurs qu'il faudra chercher des garanties, et l'art y trouvera toujours un port assuré.

Il en a été autrement : il faut que les gardiens aient manqué d'habileté ou de surveillance, puisque naguères, un pouvoir qui n'est point émané de leur sein a jugé nécessaire de faire un appel au dehors, dans des vues d'amélioration urgente.

C'est presque un lieu commun aujourd'hui que de diriger des attaques contre l'autorité académique. Je le ferai cependant, non avec cet esprit de révolte qui nie audacieusement toute autorité, mais avec ce libre

et légitime examen qui s'attache nécessairement à censurer tout ce que les institutions humaines ont de faux dans leur principe, ou d'incomplet dans leur développement et dans leur application.

Une institution sans garantie pour l'avenir, d'abord protectrice en apparence, devient nuisible tôt ou tard par une déviation inévitable.

Cette déviation est de plus en plus patente. Aussi l'incompétence de l'académie, comme cour judiciaire, est-elle un fait reconnu généralement. En présence du tribunal suprême, on cherche des juges compétents ; mais les clameurs qui repoussent les voix du temple ne sont pas toujours des signes d'impiété, car la confusion s'est introduite aussi dans le sanctuaire : les prêtres ne s'entendent plus, et, ne voulant pas cependant se désaisir du pouvoir, on les voit, dit-on, se l'arracher l'un à l'autre par des moyens qu'ils n'oseraient avouer, et donner en un mot le scandale d'une lutte dont le but est de faire triompher son propre goût, son choix, son bon plaisir.

Un tel désordre peut-il représenter dignement l'autorité ?

Evidemment non ; aussi certaines voix du dehors cherchent-elles à intervenir dans la lutte qui se renouvelle chaque fois qu'il est question d'un débat dont l'issue aventureuse peut être l'exclusion d'un talent supérieur, quel que soit le but du concours.

Si cependant des hommes spéciaux ne peuvent s'accorder, comment des hommes d'une autre classe apporteront-ils la solution du problème, et en même temps la conviction ?

L'évidence des obstacles ne peut pas être et ne sera

jamais une cause définitive d'abandon, de renoncement à de nouvelles tentatives.

Les opinions les plus diverses se sont offertes pour démolir, restaurer ou rebâtir :

Lorsqu'on se trouve en présence de ruines, l'idée la plus simple est de reconstruire à neuf. C'est à celle-ci que nous nous arrêtons : cependant nous ne donnerons que quelques idées fondamentales jusqu'à ce que la force des choses ait déblayé suffisamment la place et permette une importante construction.

L'insuffisance de l'académie date de loin, elle a eu en elle-même, de bonne heure, la conscience de la faiblesse de ses moyens pour remplir dignement la mission qui lui était confiée. Néanmoins, dans des efforts généreux, elle a su, il faut le dire, provoquer et récompenser des travaux utiles, lorsqu'une vaste érudition et un ardent amour pour les arts venaient s'offrir et promettre les plus heureux résultats.

Ce ne serait pas sans quelque fruit pour l'expérience que l'on passerait en revue tous les travaux qui ont été faits dans l'intérêt de l'art, mais si l'on rappelle seulement que l'institut national de France a proposé lui-même en 1805 cette question, sans doute jugée opportune : *Quelles ont été les causes de la perfection de l'art chez les anciens, et quels seraient les moyens d'y atteindre?* on sera conduit à se demander comment la solution de cette question, ayant été couronnée, et l'auteur du mémoire étant devenu lui-même membre du corps savant, le MINISTÈRE se trouve de temps à autre contraint de faire, en signe de détresse, un appel à toutes les réflexions et observations qui auraient pour but d'importantes améliorations.

Si l'auteur du mémoire couronné en 1805, en traitant la question ci-dessus, et en réclamant pour elle l'intérêt des amis des arts, celui des moralistes et celui des législateurs, a en même temps proposé des moyens puissants; les amis des arts, les moralistes et les législateurs, ont-ils donc jusqu'à présent refusé de concourir au succès d'une si belle entreprise? Le corps savant a-t-il donc été inhabile à mettre à profit un travail qu'il a cru devoir accueillir par un suffrage éclatant, ou bien la question elle-même ne renfermerait-elle pas dans sa donnée une cause d'inertie inaperçue et insurmontable? Nous aurons occasion de jeter quelques lumières sur ces différentes présomptions que doit faire naître la détermination assez récente du ministère des beaux-arts.

J'ai dit déjà, dans les quelques pages que j'ai publiées sur la nécessité de l'intervention du gouvernement dans les beaux-arts, que nous n'étions plus au temps où il fallait favoriser au hasard toutes les tentatives et regarder toutes ces tentatives comme des succès; qu'il s'agissait maintenant de protéger la *langue* dans ce qu'elle avait d'inspiré, de fier et d'éloquent, et qu'alors il lui serait facile de remplir dignement le rôle qu'on lui destinerait; et, embrassant l'intérêt général et l'intérêt particulier, j'ai dit que sans restreindre les ressources industrielles, il est important de signaler des envahissements préjudiciables, et que, sous ce rapport, la manière dont on avait procédé jusqu'à ce jour dans les concours et dans les études préparatoires, était vicieuse. Je vais donner ici le développement de cette opinion : elle est en opposition avec celles de plusieurs écrivains dont les influences

légitimes, jointes à la routine de l'école, sont des difficultés qu'il est nécessaire d'aborder de front.

Les beaux-arts ont une trop haute puissance d'émotion pour qu'ils soient abandonnés entièrement aux caprices, et mis au rang des occupations frivoles. Suivant notre conviction, il faut aujourd'hui qu'ils se retrempent dans la liberté individuelle pour qu'une sève plus nouvelle vienne y affluer de toutes parts, mais il faut aussi que cette nouvelle vigueur soit dirigée de bonne heure vers les travaux utiles pour la société; il faut qu'ils donnent du plaisir et d'utiles leçons, qu'ils contribuent non-seulement à l'ornement de l'Etat, mais encore à sa gloire.

Il appartient donc à ceux qui sont chargés de gouverner de tels intérêts, de prévoir et de pourvoir. Il s'agit donc pour eux de protéger d'heureuses vocations et de reconnaître ensuite les hommes les plus capables de répondre aux vœux d'une nation qui jugera elle-même sévèrement les protégés et les protecteurs.

C'est dans l'éducation que se trouvent en germes la seconde nature de l'individu et la nature unique du corps social. Ces deux natures sont de notre fait; c'est sur elles que reposent toutes les idées et les espérances de bien-être et de perfectionnement; c'est donc vers l'éducation qu'il faut tourner ses regards lorsque l'on sent la nécessité d'une amélioration, d'une réforme ou d'une rénovation.

Lorsque nous nous présentons, comme beaucoup d'autres, pour signaler comme vicieuse la marche que l'on a suivie depuis la fondation de l'école, dans l'enseignement ou dans la direction donnée aux beaux-arts, on ne manquera pas de se retrancher dans l'énu-

mération des hommes de talent ou de génie que les moyens adoptés jusqu'à présent ont laissé triompher, et l'on nous demandera peut-être où sont ceux à qui elle a nui. Nous répondrons à la première objection : le hasard a fait ce que le discernement n'était pas en mesure de faire, et d'ailleurs, il serait peu convenable d'entrer dans l'examen positif des réputations du jour, sans que des dénégations ne fussent des personnalités, que le grand mot de l'intérêt de l'art ne peut, dans l'ordre de choses actuel, autoriser suffisamment. Il n'en serait pas de même relativement aux existences passées : on sait que déjà beaucoup d'idoles ont été renversées, et que la vénération des fidèles s'accoutume à les voir gisantes sur le pavé : elles sauront bien se relever elles-mêmes, si les mains qui ont secoué le piédestal ont été sacrilèges.

Quant à la seconde objection qui porte sur un doute fort commode, nous rappellerons qu'un grand maître a dit que souvent les circonstances faisaient les hommes, nous tirerons de ces paroles la conséquence toute simple que ceux que les circonstances étouffent peuvent difficilement donner signe de vie.

Le gouvernement se propose, en ouvrant au public des salles d'étude pour les arts du dessin, d'offrir aux jeunes gens de toutes classes, et surtout à ceux qui n'ont point de fortune, des occasions favorables au développement de certaines prédispositions heureuses, qui, faute de protection, pourraient être anéanties ou détournées de leurs véritables voies ; ces jeunes gens y trouvent une émulation utile, et cette excitation ne contribue pas peu à rendre évidentes leurs vocations.

Cependant, cette institution n'est dans le vrai qu'une

école préparatoire d'artistes industriels ; et sous ce point de vue, toute la sollicitude du professeur devrait être uniquement dans la démonstration circonspecte des moyens les plus sûrs et les plus expéditifs pour arriver à l'imitation positive de la forme (1). Car ce n'est pas là où l'élève apprendra à penser et à sentir, il y apprendra le signe, l'écriture nécessaire. Mais la vue des ouvrages que le temps a consacrés, la lecture, les rapports fréquents avec le monde *extérieur* et avec le monde *intérieur*, la vie de relations, et enfin la vie morale disposeront de toutes les facultés qui doivent distinguer sa personnalité, sa vocation d'ARTISTE de celle de L'ARTISAN.

Tous les exercices de compositions, d'esquisses, commandées et exécutées à point nommé sous les yeux du professeur et censurées par lui, sont des moyens fort bons pour continuer le professeur ou certaines manières d'école ; mais il s'agit d'avoir des hommes d'une nature franche, à découvert dans leur propre manière d'être, de sentir, et l'élève échappera d'autant moins à une ressemblance toujours fâcheuse ou fort suspecte, qu'il se sentira plus intéressé à faire le sacrifice de son individualité par l'espoir d'un avantage ultérieur.

Je sais que l'élève pourra un jour secouer le joug, mais bien des gens ont gardé soigneusement leur livrée.

Sans doute l'importance de l'individualité est reconnue, elle a même été protégée religieusement par

(1) Ce qui comprend aussi toutes les études qui tiennent à la partie matérielle de l'art.

des hommes bien capables de l'apprécier ; mais des routines vicieuses viennent contredire à chaque instant le principe, et même l'anéantir complètement ; ce sont donc ces routines qu'il faut attaquer.

Nous nous hâterons de faire remarquer qu'il ne s'agit pas seulement de l'intérêt de l'individu, que c'est aussi de l'avantage que la société pourra retirer elle-même du choix qui aura été fait par ses mandataires ; car il ne faut pas oublier que cette institution est nationale, et que c'est dans les coffres de tous que le gouvernement puise les fonds destinés à cet emploi. Et ici, ce n'est point des aumônes que la nation a intention de faire, ce sont des *avances* qui doivent profiter ou à L'INDUSTRIE OU AUX BEAUX-ARTS.

§ 2. CONDITIONS NÉCESSAIRES POUR ÊTRE JUGE OU PROTECTEUR.

Il est une vérité incontestable, c'est que ceux qui sont chargés de répartitions importantes, doivent être en état de remplir dignement leur fonction. Il faut que leur conscience soit parfaitement éclairée. Il faut donc que ceux qui se déclarent les conservateurs, les dépositaires ou les représentants des beaux-arts, distinguent parmi des émules, appelés à leur succéder, les hommes les plus capables de rendre à la société, par les actes les plus dignes, les fruits qu'elle a droit d'en attendre.

Cela posé, voyons si toutes les garanties se trouvent renfermées dans les modes d'éducation, d'élection et de distribution des travaux dont on s'est servi jusqu'à présent.

1° Tous ceux qui sont chargés des hautes fonctions dont nous venons de parler, ceux qui sont tenus de mettre un poids dans la balance le jour du concours solennel, peuvent-ils se dire : oui, je suis éclairé suffisamment dans toutes les parties de l'art pour lequel je suis appelé comme juge compétent ?

2° Les élèves choisis, élus, ont-ils subi un examen conforme aux véritables exigences d'une institution si importante ?

On pourrait, méchamment à la vérité, avoir des professeurs eux-mêmes et des autres membres admis à donner leur voix, une réponse péremptoire : ce serait de leur demander, à chacun en confidence, de se faire eux-mêmes juges de leurs collègues ; et, en comparant le relevé substantiel avec le nombre agissant, on connaîtrait alors la part du hasard dans les choix qui se font habituellement.

On serait d'autant plus fondé à essayer cette épreuve, que depuis longtemps les dispensateurs se plaignent eux-mêmes du défaut d'harmonie qui existe entre eux, ou de l'insuffisance des moyens qu'ils mettent en pratique.

Mais sans recourir à l'épreuve dont je viens de parler (elle serait dans son application, je l'avoue, plus spécieuse que concluante), je puis aisément tirer de l'état actuel des choses des inductions décisives, et, pour me placer même sur le terrain le plus difficile, je n'envisagerai d'abord la question que dans les rapports de professeurs à élèves, écartant la question d'incompétence positive.

§ 3. MARCHÉ VICIEUX DE L'ENSEIGNEMENT.

Les étudiants dessinent d'après le modèle, d'après l'antique ; ils font des études peintes de torse, de têtes d'expression, de figures entières. On les exerce à la composition ; mais toujours sur des sujets donnés et dans une improvisation dont le temps est fixé et limité ; et enfin on permet à ceux que l'on en croit les plus capables, de concourir pour le grand prix.

Alors tous les concurrents réunis reçoivent le programme d'un sujet historique ; et, séance tenante, ils sont obligés de réaliser leur pensée par une esquisse, qui plus tard sert religieusement de confrontation, et qui enchaîne irrévocablement l'imagination de l'élève, quelle que soit d'ailleurs l'excellence des changements importants ou des idées toutes nouvelles que la réflexion a pu apporter.

On a dit à l'élève : voici le but qu'il faut atteindre, frayez-vous, vous-même, la route que vous croirez la plus convenable pour y arriver, mais dépêchez-vous ; vous avez tant d'heures pour vos occupations topographiques. Placez vos jalons, mais prenez garde : vos jalons une fois placés, vous n'en pouvez sortir. Si votre jugement vous fait découvrir plus tard une route plus certaine, eh bien, vous utiliserez cela une autre fois.

On voit déjà que les élèves sont condamnés à des *tours de force* que ne risquent même pas les hommes les plus consommés.

Quand on fait cette première objection à ceux dont l'affaire est faite, on sourit, on dit que ces difficultés

sont inévitables, et on passe. Enfin, les esquisses bien et dûment enregistrées, les élèves entrent en loges, et ils se mettent à l'œuvre sous surveillance. Le terme expiré et le jour de concours arrivé, on prononce solennellement le nom de l'élève dont l'œuvre a le mieux rempli les conditions exigées, et le public qui est appelé enfin à faire connaissance avec le nouveau lauréat, se sent naturellement disposé à fonder en lui de grandes espérances d'avenir.

§ 4. SINGULIER EXERCICE COMMANDÉ PAR LES PROFESSEURS.

En vérité, que l'on nous pardonne la comparaison triviale que nous allons faire : après des exigences de cette nature, il nous semble voir des professeurs d'équitation qui, par un système tout particulier, et après avoir donné à leurs élèves quelques leçons de pondération et surtout de maintien, les feraient ensuite attacher tour à tour sur un superbe coursier dont les mouvements nobles et réguliers ne pourraient jamais dépasser la mesure d'un parallélogramme formé par ses quatre pieds : sans doute, à ce compte, n'est-il pas vrai que de très-dociles élèves pourraient hardiment chevaucher ; mais sans plus prétendre, car Dieu sait s'il y aurait là de quoi se disputer aux uns aux autres quelque supériorité. Et l'on prétend que rien n'est mieux inventé que ce singulier exercice ! Chaque année on en perpétue l'usage et la mémoire, on prétend qu'on a choisi avec connaissance de cause l'élève qui a le mieux mérité ; il est élu solennellement : protection, faveur lui sont promises ; et, il faut en

convenir, le tout est scrupuleusement observé, non pas seulement pendant cinq années, mais à tout jamais.

Assurément, c'est là un bel exemple de foi gardée, mais est-il bien vrai que l'on ait fait ce que l'on appelle un bon écuyer ?

Ne préjugeons rien de l'avenir, mais, pour le quart-d'heure, est-ce à tort ou à raison ; si l'on prend à partie messieurs les professeurs, et leurs auxiliaires et leurs adjoints circonvenus ou non circonvenus ?

Ne peut-on leur dire : Eh ! messieurs, messieurs, connaissons-mieux notre homme. Protestez tant que vous le voudrez de l'excellence de votre méthode, mais donnez un champ plus vaste à votre manège, à vos évolutions ; et, aujourd'hui, si vous voulez juger votre cavalier, laissez un peu chacun choisir et mener sa monture. Mais voyez aussi cet éternel uniforme dont vous voulez toujours, opiniâtrément, les emmailoter ! il guinde leur mouvement, il nuit à leur allure. Croyez-nous, laissez ces jeunes gens s'habiller à leur gré, à leur taille, du moins, gesticuler à leur guise ; et vous, pendant ce temps, épiez-les, surprenez-les dans leur abandon, dans leur laissez-aller. Ne jugerez-vous pas mieux de leur force, de leur naturel, de leur dextérité, de leur souplesse ?

Nous savons qu'à toutes ces observations la plupart de ces messieurs répondent froidement : « Nous avons de tout temps marché ainsi vêtus, ainsi montés. Il faut que la coutume en soit bonne, et l'on ne change pas sans danger des habitudes que le temps a consacrées. »

Revenons sérieusement dans la discussion et estimons cette réponse à sa juste valeur.

§ 5. CONFUSION DANS LES JUGEMENTS.

Sur quels indices a-ton jugé et auguré? est-ce d'après l'ensemble des travaux de chaque élève? est-ce seulement d'après le dernier effort qu'il vient de faire dans le tableau du dernier concours? Ces deux questions sont extrêmement importantes.

Ce ne peut être d'après l'ensemble des travaux de l'élève, car on sait que tout les membres de la section des beaux-arts n'ont pu suivre les concurrents dans l'exercice de leurs facultés, la progression de leur talent, et les tendances particulières à chacun d'eux : ce qui est un inconvénient extrêmement grave; ce qui, enfin, doit empêcher absolument que la conscience des juges de toutes classes soit suffisamment éclairée.

Nous ajouterons que si, parmi les concurrents, il se trouve des élèves qui ne sortent pas de certains ateliers privilégiés, ils courent le risque de perdre la partie quand même ils ne se trouveraient pas aux prises avec de certaines considérations, de certains égards, de certains préjugés, dont on prétend que quelques-uns *des conservateurs de l'art* ont parfois beaucoup de peine à se défendre.

Depuis longtemps cette position, remarquons-le en passant, ne déconsidère-t-elle pas un peu la mission honorable que des hommes de talent ont à remplir? ne les fait-elles pas ressembler un peu trop à des hommes qui ne cultiveraient les beaux-arts que comme une branche d'industrie dont l'exploitation leur serait advenue en propre, parce que, dans de certaines circonstances, ils seraient investis du droit de faire un

choix parmi les travailleurs, et qu'il leur appartien-
drait de distribuer quelques brevets.

En y réfléchissant bien, on peut déjà voir effective-
ment que, malgré certaines apparences d'équité, il
peut y avoir dans les concours, des trompeurs et des
trompés.

Poursuivons : chaque tableau exposé au concours est
bien positivement regardé comme l'effort le plus grand
que l'aspirant ait pu manifester ; et, si l'on joint à cela
un torse, une tête d'expression, on prétend avoir le
résultat de toutes les études matérielles, scientifiques,
et la mesure suffisante de tous les talents acquis, en un
mot, le développement de toutes les puissances du
concurrent.

Nous avons déjà dit, et nous le ferons encore re-
marquer, que ces messieurs mettent pourtant, par
une habitude peu digne du progrès, tous ces jeunes
concurrents, au début même de leur carrière, dans la
dure nécessité de triompher d'un obstacle au-dessus
de leur force ; car cet obstacle est encore la pierre
d'achoppement pour les hommes les plus consommés
dans l'art, pour les hommes les plus heureusement
partagés sous le rapport des moyens intellectuels, et
les plus favorisés souvent par de certaines circonstan-
ces de position : nous voulons parler de la nécessité
d'exercer son imagination sur un sujet donné. Léonard
de Vinci, dans son *Traité de peinture*, chapitre v, a dit
*qu'un peintre devait être universel, et ne se point borner
à une seule chose*. Mais remarquons qu'il n'a voulu
parler que de la partie matérielle de l'art, et non de la
composition, et n'oublions pas que le sujet donné doit
être composé dans un temps donné.

Nous allons démontrer que les professeurs, déjà si économes dans les indices qui leur seraient nécessaires, diminuent encore bien bénévolement, par ce seul fait de la désignation d'un sujet, le peu de moyens offerts aux juges pour faire consciencieusement usage de leur discernement.

Mettons-nous en présence de l'un de ces sujets de prédilection qui forment le répertoire académique : ce fait, par exemple, qui nous représente Ulysse reconnaissant Achille, malgré son déguisement, à la cour de Lycomède : Ulysse présente aux femmes des bijoux et des armes. Achille se trahit lui-même en préférant les armes aux bijoux.

Ce sujet, qui a passé sous les yeux ou par les mains des professeurs, renferme déjà en lui-même une condamnation formelle de leur manière d'agir pour trouver des hommes capables.

Ne voyons-nous pas là, précisément mis en pratique, les soins d'une prudence et d'une finesse de pénétration, dont nous pouvons croire capables des hommes d'un mérite incontestable, et dont l'influence pourrait entraîner dans des voies meilleures, si des volontés fermes s'occupaient quelquefois d'amélioration ?

Voyons, pourtant, que faites-vous, dirons-nous aux professeurs, en imposant un sujet aux concurrents ? et songez que, vous aussi, vous avez à reconnaître un Achille ! Pour arriver à cette fin, remarquez que vous employez, avec confiance, un moyen dont Ulysse n'a pas jugé à propos de se servir : Vous n'offrez à tous les concurrents qu'un seul motif d'émotion ; et, qui pis est, vous excitez vous-mêmes vos élèves, ceux qu'il vous importe d'étudier profondément, vous les excitez

à dissimuler, à revêtir la même cuirasse, à prendre le même panache, la même épée; vous les forcez tous à faire entendre le même accent, le même langage haut et superbe, votre langage de prédilection.

Comment trouvez-vous, dans cette uniformité d'impulsion, un moyen plus facile de faire un choix équitable? n'est-ce pas, au contraire, par de semblables routines que l'on court le risque d'avoir de fort mauvais comédiens? En faisant d'un tel exercice une condition *sine quâ non*, vous nivelez d'un seul coup tous les sentiments, toutes les intelligences : vous dressez vraiment tous ces malheureux concurrents, comme on dresse de certains animaux, même très-rebelles de leur nature, à faire, dans un temps donné, à certain signe, tel ou tel mouvement, à se conformer à la même nourriture, au même régime, abstraction faite de leurs besoins, de leur humeur, de leurs goûts dominants.

Et, qu'on ne nous dise pas que celui qui a le plus de sentiment et le plus d'intelligence, a toujours le plus de chances de succès, ce raisonnement est évidemment faux. On sait très-bien que le sentiment n'est vrai, fort, évident, que dans sa liberté; et l'on sait très-bien aussi que l'intelligence seule, si elle est susceptible de résignation, de docilité, de souplesse, est aussi capable d'hypocrisie et d'artifice. Nous avons eu souvent sous les yeux les fâcheux résultats d'une telle contrainte. Et ne voyons-nous pas, parmi les ouvrages commandés, des tableaux, exécutés par des hommes qui ne sont pas sans mérite, fort inférieurs à ce qu'ils auraient pu faire, sans doute, dans des conditions toutes différentes? Et cependant, ces travaux, quelquefois chèrement rétribués, n'auraient dû être ré-

partis qu'avec des garanties de succès, puisque, je le répète, la société tout entière fait elle seule les fonds nécessaires pour l'exécution de ses monuments. Mais une administration fort peu éclairée, et fort embarrassée déjà, lorsqu'il s'agit de satisfaire quelques intérêts individuels, peut-elle être guidée par l'intérêt social ? Elle ne serait pas capable de supporter cette complication.

CHAPITRE XV.

Marche à suivre dans les concours — Importance de l'esquisse.

§ 1. MARCHE A SUIVRE.

Revenons aux améliorations premières et de simple bon sens. Nous avons démontré que les professeurs, vis-à-vis d'un problème déjà très-difficile de sa nature, prennent à tâche de le rendre si embarrassé, qu'ils en détournent par avance les conséquences nécessaires. Pourquoi, au moins, les concurrents ne sont-ils pas libres de raconter, dans cette série d'événements où l'on s'obstine à les parquer, le sujet qui serait à leur convenance? Est-ce que déjà, dans ce seul choix, il n'y aurait pas quelque indice à tirer du caractère moral de chaque individu? Donnez, donnez un champ vaste et moins rebattu; l'on verra alors la pensée revêtir la forme qui conviendra à sa nature; et, s'il y a désaccord, ce sera du fait des concurrents, et non d'une exigence qui ne peut avoir aucun prétexte plausible.

Si l'on prétend que les professeurs ont pris des moyens pour consulter des travaux antérieurs et successifs, il faut avouer cependant que l'examen général ne mettant point toutes les parties intéressées dans cette confiance si essentielle, les précautions antérieures sont nulles pour le plus grand nombre des juges appelés, et qu'alors, le concours n'est qu'un jeu puéril et abusif.

Ce que je viens de dire relativement à la peinture

d'histoire est également applicable à la statuaire. La liberté dans le choix du sujet ne pourrait qu'établir plus de variété dans les efforts des concurrents, et des différences plus tranchées dans la manière de sentir et de réaliser ses conceptions.

Pour l'un et l'autre art, ce mode de concours ne saurait nullement atteindre le but que l'on doit se proposer : celui de reconnaître par les signes les moins équivoques le concurrent qui donne le plus d'espérance d'avenir.

La routine que l'on a suivie jusqu'à présent n'est pas seulement suspecte, elle est abusive, despotique, arbitraire. En exigeant de plusieurs élèves qu'ils exercent leur imagination sur un sujet *donné*, c'est ne tenir aucun compte de la diversité des aptitudes. Et, si l'on joint à cette nécessité celle de se maintenir dans des formes traditionnelles, on continue la famille des Dédalides, l'on ne considère l'art que comme un métier qui peut se transmettre à toute espèce d'intelligence, et l'on multiplie jusqu'à satiété les productions insignifiantes, ou mortes d'avance.

Mais, prouvons maintenant que cette routine est en opposition constante avec l'ordre naturel du développement de l'être moral et intellectuel.

Nous avons dit que ce premier concours, entre des élèves, avait pour but de reconnaître, *par les signes les moins équivoques, le concurrent qui donne le plus d'espérance d'avenir*, et je ne saurais trop rappeler l'attention sur le véritable objet de ce concours, car l'on sait que, sur les fonds alloués pour les distributions de travaux, la première sollicitude est toujours pour les élèves de Rome, quelle que soit d'ailleurs leur mé-

diocrité. Les administrations chargées des répartitions, trouvant un pont tout fait pour leurs déterminations, se débarrassent ainsi de toute responsabilité (1).

Cherchons donc de plus en plus les causes d'incertitude dans les jugements qui ont donné des droits de cette importance à des hommes que la voix publique a souvent apostrophés dans des termes assez significatifs, mais sans qu'il en résulte d'utiles leçons.

Pour peu que l'on apporte quelque attention à l'énergie avec laquelle la pensée intime sait se faire comprendre, s'expliquer, avant que l'être soit parfaitement en possession de la parole, on verra que cette énergie, dans son expression naturelle et primitive, l'emporte pendant toute la vie sur la parole même, c'est-à-dire, sur l'expression conventionnelle. Ainsi, une mère attentive est-elle une interprète bien autrement habile que l'homme qui connaît le mieux toutes les ressources de la langue, quand elle répond si précipitamment à des désirs indiqués seulement par des sons à peine articulés. Si cet enfant, objet d'une tendre et intelligente sollicitude, ne sait pas encore se prononcer intelligiblement pour tous, disons-nous qu'il ne sait pas ce qu'il veut, et qu'il ne peut pas vouloir?

Dans les beaux-arts, il faut d'abord être susceptible de profondes émotions, ensuite éprouver le besoin de les communiquer, et enfin apprendre à dire le mieux

(1) Dans l'article sur les concours, inséré dans la *Revue de Paris*, l'auteur (M. Raoul-Rochette) dit à ce sujet une chose qui paraîtra sans doute fort juste.

« L'État ne doit rien aux artistes après qu'il leur a généreusement fourni tous les moyens d'instruction, après qu'il a fondé pour eux des écoles, des prix, des académies. Mais l'État se doit à lui-même de ne demander à l'art que les meilleurs ouvrages en tout genre, quand il consent à emprunter à l'art une partie de son éclat. »

possible ce que l'on sent, ce que l'on pense. Donc, nous croyons que d'enseigner de très-bonne heure à dire ce que l'on n'a point senti, à travailler sur des données que l'on n'a pas eu le temps de s'incorporer, et qu'une disposition toute particulière peut repousser, sans que ce soit un symptôme de maladie ou de vice de conformation cérébrale, nous croyons que c'est une pratique funeste pour les arts. Ou cette pratique favorise par hasard, accidentellement, un petit nombre d'individus, ou elle ne tend à ne faire triompher que le métier ; et ceux qui ont réussi de cette façon, n'ayant aucun intérêt à la trouver mauvaise, et étant appelés à leur tour à être juges en pareille matière, n'accordent leur suffrage qu'aux mêmes conditions qui leur ont été imposées, et aux qualités qui leur ont valu leur bonne fortune, c'est-à-dire au métier.

On a bien dit :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

mais ce que l'on sent ?

Eh bien ! je le demande : la pensée activée par le sentiment, brûlant de jaillir en dehors, n'a-t-elle pas eu de tout temps à se plaindre de la faiblesse, de la lenteur de la parole, comme moyen communicatif ? Si l'on m'accorde que cette observation est vraie de toute vérité, si le sentiment est le sol fécond sur lequel la pensée en germe ne fera autre chose, par l'étude et le travail, que donner la plus évidente manifestation de ce qu'elle est dès son principe, n'est-il pas de la plus haute importance de lui rendre le plus doux possible les liens d'une parole qui, par la suite, arrivera nécessairement à son plus haut degré d'expres-

sion, puisque les élèves doivent tendre de plus en plus à se rendre familières toutes les ressources du langage qu'ils ont adopté, et qui doit les rendre intelligibles à la multitude ? Mais vous, les initiateurs, n'est-il pas de votre fait de les deviner, de les comprendre même lorsqu'ils balbutient, et est-ce donc en forçant toutes les pensées à marcher sur une seule ligne, que vous reconnaîtrez l'ardeur impatiente ; ou bien, est-ce en les abandonnant toutes à leurs propres mouvements ?

C'est donc en résolvant la question d'une toute autre manière que l'on ne l'a fait jusqu'à présent, que nous insistons sur la suppression de *toutes conditions imposées*. Nous ne nous bornerons pas à cette proposition de réforme : nous présenterons, comme absolument nuisible, l'injonction de ne paraître au concours qu'avec un tableau terminé, et nous répéterons ici ce que nous avons dit ailleurs relativement à ces questions importantes : il faudrait admettre au concours, d'une part, un nombre illimité d'esquisses, fantaisies, sur quelque sujet que ce fût ; de l'autre, des études sur nature, nombreuses, variées, consciencieuses, et faites avec toute liberté, dans une académie ou partout ailleurs, et sans que le patronage d'un professeur fût une condition absolue lors du concours général. De cette manière, évidemment les qualités spontanées ne seraient point mises en danger. L'on aurait, d'un côté, les connaissances positives que l'on est en droit de demander, et de l'autre, une perspective beaucoup moins obscure ou mensongère des espérances d'avenir. Des opinions influentes se sont élevées contre les jugements qui porteraient sur des esquisses. Ceci a besoin d'examen.

§ 2. IMPORTANCE DE L'ESQUISSE.

On a dit (1) : « Si le mérite d'une esquisse consiste à indiquer tout ce qu'on peut faire, il consiste plus souvent encore à dissimuler tout ce qu'on ne sait pas faire. Le peintre habile, qui ne fait des esquisses comme l'auteur fait des brouillons, qu'afin d'arrêter les premiers traits de sa pensée, n'attache à ce travail que le degré d'importance qu'il a pour lui-même, et non pour les autres ; il dédaigne de s'y appliquer, il ne cherche point à y réussir. Mais la médiocrité excelle à faire des esquisses, parce qu'elle ne peut faire que des esquisses. C'est dans cette sorte de production où l'indécision est obligée, où la facilité est un mérite, où l'incorrection même a du charme, qu'il est le plus aisé d'imposer aux autres et à soi-même, de faire illusion sur le talent qu'on n'a pas, et pour peu qu'on possède quelque adresse dans la main, de cacher sous des défauts qui plaisent toutes les qualités qui vous manquent. S'agit-il d'une esquisse terminée, d'un tableau qui ne diffère que par la proportion et par le cadre de celui qu'on demande, mais qui ne sait pas encore combien cette épreuve peut être trompeuse ? Qui n'eût adjugé au Poussin tous les tableaux à faire d'après ses petits tableaux ? Cependant il tombait au-dessous de lui-même quand il s'élevait au-dessus de la mesure accoutumée. Que de gens ne savent produire une grande esquisse après avoir exposé un petit tableau. Dans l'épreuve sur esquisse peinte, tout l'a-

(1) RAOUL-ROCHETTE, *Revue de Paris*, tome XX, 4^e livr., 2^e année.

avantage est donc pour la médiocrité, et toute la présomption contre le talent. »

« Je défie, continue l'auteur de cet article, qui que ce soit au monde de juger, sur une simple esquisse, ce qu'il faut de talent et de savoir pour conduire et exécuter un bas-relief, d'entrevoir sur un pareil essai quelle sera la statue qui se trouve cachée dans cette imparfaite ébauche, presque autant que le bloc informe qui la recèle. Dès-lors que sert une esquisse qui vous promet un bel ouvrage, sans vous garantir que la main qui l'a produit peut réaliser la promesse ? et si l'esquisse est insuffisante ou trompeuse, comment le concours serait-il utile et juste ? vous devez donc exiger, à l'appui des esquisses, les garanties qui n'y sont pas. »

Nous rappellerons d'abord à l'auteur de ces réflexions l'opinion d'un ancien, qu'il se plaît à rapporter ailleurs, et dans laquelle il trouve l'expression de la vérité même : « Il n'y a qu'un artiste qui puisse prononcer, en toute connaissance de cause et avec pleine autorité, sur le mérite d'un peintre, d'un sculpteur, d'un statuaire (1).

L'auteur de l'article cité n'est point artiste ; cette remarque, qui n'est nullement offensante, nous la faisons pour noter comme un fait bien reconnu et consenti, que des artistes qui le contrediraient en quelques points, auraient sur lui un avantage de position qui rendrait leurs opinions plus déterminantes. L'auteur de l'article ne se pose pas comme juge direct, il sait qu'il ne peut remplir cette mission, mais il intervient pourtant, avec une apparence d'autorité, pour

(1) PLIN. Juv. Epist. lib. 1.

régulariser le mode de jugement que peuvent adopter des juges compétents : la logique pourrait déjà lui disputer cette intervention.

Quoi qu'il en soit, examinons ce que les assertions qu'on vient de lire ont de fondé, et en quoi elles peuvent égarer ; faisons-le comme peintre, usant, dans l'intérêt de l'art, d'un droit reconnu par l'écrivain lui-même.

Diderot, qu'il est bon de citer aussi (malgré quelques écarts) à cause de sa verve franche et de son étonnante sagacité, dit quelque part : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout ; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Je vois dans le tableau une chose prononcée : combien dans l'esquisse y supposerai-je de choses qui y sont à peine annoncées? »

Diderot rapporte ailleurs le mot profond d'une des célébrités de son temps : *Il faut trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse.*

Ainsi, voilà une opinion de quelque poids, entièrement opposée au dédain de certains auteurs pour les esquisses. Et quoique ce dédain soit partagé par quelques personnes de mérite, il n'en est pas moins vrai que les esquisses ont toujours été recherchées par le plus grand nombre. Diderot donne très-bien le motif de cet empressement.

Nous trouvons, nous autres peintres, une raison satisfaisante du goût général pour les ébauches, pour les croquis, et en un mot pour tous les essais spontanés. Nous ne regardons plus ce goût comme une manie ; *nous ne voyons pas cependant dans les esquisses ce qui n'y est pas*, mais si l'ébauche est d'un homme de génie, nous voyons qu'elle contient toute sa pensée en germe, et si, pour la développer plus tard il l'altère, nous disons qu'il a manqué de force nécessaire : car il faut que la science du positif ait une puissance prodigieuse pour se maintenir à la hauteur de l'élan primitif.

On pourrait donc mettre ici les détracteurs des esquisses au pied du mur en leur faisant cette question bien simple : Lequel est préférable, ou d'écouter un discours insignifiant, exprimé dans des termes parfaitement choisis, ou d'entrer dans la confidence d'une pensée pleine d'intérêt et dont on se plaît à suivre tous les développements et toutes les conséquences, quoiqu'elle ne soit encore présentée que sous une forme timide ou incomplète ?

Du reste, nous n'avons point l'intention de nous retrancher uniquement dans ce dilemme. Nous savons qu'il est nécessaire de faire la part de ce que l'on appelle le positif.

Dans la peinture et dans la sculpture, la science de la forme est d'une importance incontestable, mais elle n'est, en définitive, que la faculté d'exprimer clairement une pensée féconde par elle-même ; la forme, comme nous l'avons dit tant de fois, n'est que le moyen. C'est dans l'essence même de la pensée qu'il faudra chercher l'homme de génie, l'homme capable,

et non dans l'exécution purement matérielle, quelque brillante qu'elle soit. Les beaux diseurs de rien pullulent et assomment. Ce sont des intelligences substantielles qu'il faut tâcher de comprendre, et qu'il faut protéger. Alors elles parviendront, n'en doutons point, à rendre clair pour tout le monde ce qui n'était qu'indéterminé en apparence, ce qui n'était que vague pour des yeux peu exercés.

L'auteur de l'article inséré dans la *Revue de Paris* se méprend d'une manière évidente pour l'artiste, sur ce qui constitue le véritable mérite d'une esquisse, quand il assure que la médiocrité excelle à faire des esquisses, et qu'elle ne peut jamais faire que des esquisses. On voit que le critique parle d'une langue qui ne lui est point familière, et qu'il confond encore l'adresse de la main avec le travail de l'esprit. Enfin, ne voyant qu'un brouillon d'auteur là où Diderot voit, comme il aurait pu le dire, *un enfant de fait*, il défie qui que ce soit au monde de porter un jugement certain sur de simples esquisses. J'accepte volontiers le défi, et je ne me croirai pas *le seul capable au monde* de la pénétration nécessaire.

Ceux qui peuvent juger les ouvrages d'art sans connaître le nom de l'auteur, doivent reconnaître dans une œuvre, sous quelque forme qu'elle se présente, le mérite qu'elle renferme et qu'elle doit renfermer au point où elle en est de sa manifestation. L'esquisse d'un homme de génie, indéterminée dans des apparences que *l'imitation* se réserve de rendre fidèles autant que les conditions de l'art le prescrivent, est aussi positive que possible dans les conditions qui doivent caractériser *une composition bien conçue et bien*

ordonnée ; et je défie, à mon tour, la médiocrité de jamais produire quelque chose de semblable. Quoi qu'en ait dit le critique, aucun escamotage sur ce point ne saurait tromper l'œil exercé, et aucune habileté de main ne saura jamais suppléer à ces qualités.

Quant aux esquisses terminées, autrement dit les tableaux d'essai, dont les dimensions se trouvent réduites, afin d'épargner le temps et les frais, le critique éprouve encore de la défiance et il donne pour exemple l'infériorité du Poussin lorsqu'il entreprenait de grands tableaux. Je crois que si Le Poussin avait été suffisamment protégé, excité, il n'aurait pas fourni l'occasion d'un à-propos qui d'ailleurs est peut-être sans fondement ; car ce serait, sans doute, dans l'essence même du génie de grand peintre que l'on pourrait trouver la raison de la difficulté (je ne dirai pas : *l'impossibilité*) qu'il aurait éprouvée à s'étendre sur de grandes surfaces.

« Que de gens, a-t-on dit encore, ne savent produire qu'une grande esquisse, après avoir exposé un petit tableau ! Je conçois la répugnance pour les esquisses de 8 à 10 mètres, mais j'avoue que j'ai encore plus d'aversion pour les grands appareils de mannequins bien confectionnés. »

Enfin, on insiste et on dit : « Si l'esquisse est insuffisante ou trompeuse, comment le concours serait-il utile et juste ? Vous devez donc exiger à l'appui des esquisses les garanties de capacité qui n'y sont pas. »

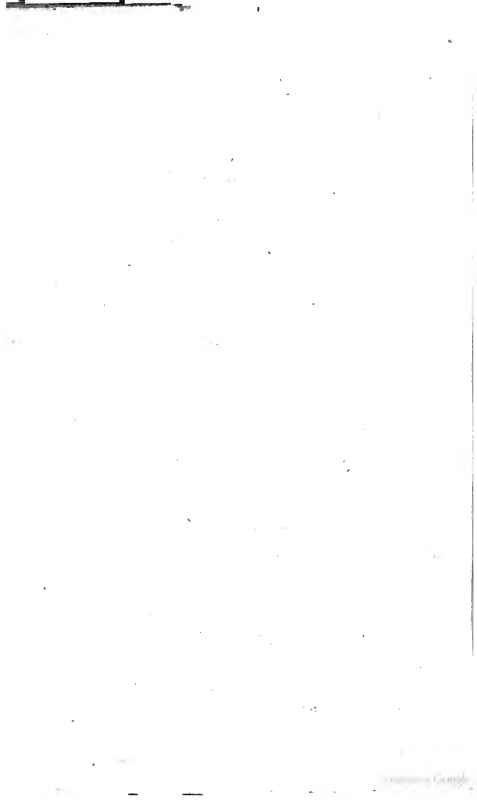
Je crois qu'il est très-facile de donner satisfaction complète à toutes les exigences qui ressortent du but que l'on veut atteindre ; mais, pour s'entendre, il est surtout nécessaire de bien poser la question, et il me semble qu'elles peuvent être réduites à ceci :

Les esquisses faites par des hommes de mérite peuvent-elles contenir en elles des preuves de capacité?

Dans quel cas ces preuves n'offrent-elles pas des garanties suffisantes?

Ces deux questions doivent être également résolues pour le concours du grand prix et pour le concours des travaux ultérieurs.

J'ai suffisamment, je crois, démontré que l'esquisse d'un homme de génie et l'esquisse d'un homme médiocre devaient offrir, l'une et l'autre, des différences évidentes; je ne crois pas qu'un artiste puisse me démentir. Mais je n'entends pas parler de ces esquisses où le peintre n'a *travaillé que pour lui et comme memento*, j'entends parler de ces esquisses où l'auteur, sentant toute l'importance d'être compris et goûté, a apporté à son travail les soins nécessaires. Et le critique semble ignorer que c'est ainsi que les artistes procèdent toutes les fois qu'ils se présentent à un concours.



DU

PEINTRE ET DU SCULPTEUR

OU DÉFINITIONS RAISONNÉES

DES PRINCIPAUX TERMES EMPLOYÉS
DANS LES ARTS DU DESSIN.

Dans les chapitres qui précèdent nous avons exposé les principes généraux de l'art, mais il y a encore un grand nombre de points, tant de théorie que de pratique, dont la connaissance est nécessaire à l'artiste et dont l'explication n'a pas pu entrer dans le cadre général que nous nous étions tracé. Nous avons donc résolu de réunir ces divers objets sous la forme alphabétique et d'entrer, sur ceux qui présentent le plus d'intérêt, dans des développements convenables, en nous aidant des travaux et souvent des expressions mêmes des artistes qui ont traité ces divers points, ou des écrivains qui se sont distingués par un goût pur et par des connaissances approfondies dans la théorie ou dans la pratique des beaux-arts. C'est ainsi qu'on trouvera rapportées dans ce vocabulaire, des opinions relatives à certaines parties de l'art qui ont été empruntées à Léonard de Vinci, Liotard, Thomas Lawrence, Dufresnoy, Reynolds, Bouvier, Paillot de

Montabert, Quatremère de Quincy, etc., qui font tous aujourd'hui autorité dans cette matière. Nous aurions pu grossir indéfiniment ce vocabulaire, mais alors il aurait fallu entrer dans des détails que ne comporte pas un manuel. Ce que nous avons consigné dans cette seconde partie de notre ouvrage et les chapitres qui précèdent nous paraissent suffire pour initier aux premiers mystères de l'art, les personnes mêmes qui lui sont le plus étrangères.

A

ABANDON.— Ce doit être une certaine grâce de laisser aller dans la manière de conduire la brosse et d'exprimer les formes, une liberté de sentiment que le goût dirige pourtant, mais en ami discret et prévoyant.

Un heureux abandon, dans l'art, est l'allure d'une science naïve : il en coûte cependant pour s'assouplir et satisfaire tout à la fois aux exigences positives et au charme indéfinissable de la nature, car le grand peintre est souvent pour lui-même un juge sévère, puisqu'il est observateur profond. Je citerai à ce sujet quelques réflexions de Lawrence qui sont remarquables :

« Si celui qui est maître de son art et le domine est seul digne du nom de grand peintre, je dois me tenir en grand mépris, car c'est l'art qui constamment me maîtrise. Je suis l'esclave du portrait que je fais comme s'il était vivant et m'enchaînait à une volonté despotique. Combien de fois ne me suis-je pas dit en travaillant à un tableau : c'est fini, je n'en ferai pas plus ; et après avoir posé ma palette, mes brosses, lavé mes mains, pendant que je les essuyais, j'ai vu dans ma

peinture ce qui me rappelait impérieusement et me contraignait à reprendre de suite palette et pinceaux...» Un vrai critique, en regardant un tableau, doit pouvoir assigner une cause, un motif à chaque forme, à chaque teinte qui le compose, puisqu'ici rien n'est affaire de hasard, que chez l'ignorant et le présomptueux. Il y a une espèce d'accidentel propre et calqué, qui souvent est heureux. Je choisis une brosse, un pinceau à poils écartés dont la touche soit irrégulière, mais c'est pour cela que je l'ai choisi. Il y a intention et non chance ; et l'effet produit est prévu. L'irrégularité même est dans la volonté du peintre, etc.

ACCESSOIRES.—Les accessoires sont tous les objets qui ne font pas partie essentielle de la composition, dans ce sens qu'ils peuvent varier sans rien changer dans le fond. Ils servent pourtant très-utilement à établir le balancement des lignes, des masses ; à concourir à l'harmonie des couleurs ; à apporter de la richesse et de l'éclat ; à faciliter l'intelligence du sujet par leurs caractères, par les usages et les mœurs qu'ils rappellent. Quoiqu'ils puissent être variés à l'infini, le grand art est de les lier tellement à l'ensemble, qu'il ne semble pas possible de changer rien au choix qui a été fait, car il faut que leur présence soit dans les conditions du sujet, et gouvernée par toutes les parties de l'art.

ACCIDENT *de lumière*. Effet passager de la lumière, qui a de l'importance comme nouveauté, mouvement, grandeur ou vivacité d'opposition. Un accident de lumière se dit d'un jour ménagé avec art sur certaines parties du tableau où il était nécessaire d'attirer l'œil, soit pour l'intérêt du sujet, soit pour relever des mas-

ses, soit pour distinguer mieux un espacement ou pour relever des lignes sans le secours d'aucune autre addition (accessoire ou autre moyen).

Diderot a fort bien dit : « L'accident a sa raison dans le tableau, sinon il est faux. »

ACCORD. Expression transportée du vocabulaire technique de la musique à celui des autres parties des beaux-arts qui s'adressent à l'âme par le sens de la vue. Ce mot s'applique surtout à l'emploi des couleurs, à l'effet général; mais il s'applique aussi à la distribution et à l'arrangement des lignes.

ACCUSER. — Accuser le nu, faire que l'on suppose facilement, sous le vêtement d'une figure, la forme, la disposition et le mouvement de ses parties. Les peintres et les sculpteurs classiques abusent presque toujours de la science du nu.

Dans le même sens : accuser les formes, les muscles, les os sous la peau, c'est dessiner ou modeler avec une sorte d'énergie et de résolution; c'est se prouver à soi-même que l'on est maître de ses moyens, et que l'on possède la science nécessaire : il ne faut pas que cette assurance dégénère en manière et en prétention.

ACTION. — Dans l'acception générale de ce mot, c'est le principal événement qui fait le sujet que l'on a représenté.

Il n'est pas nécessaire que tous les personnages prennent part à l'action principale. Cependant l'artiste ne doit disposer de ces isolements que dans les occasions où ils font ressortir heureusement *le naturel*.

AGENCEMENT. — Ce terme est regardé comme ap-

partenant à une époque où il y avait de l'affectation dans l'art; il y a pourtant dans cette expression quelque chose qui se rapporte beaucoup mieux que *disposition* et *arrangement*, à une sorte de rapidité et d'assurance qui n'exclut point le savoir ni la convenance. Il annonce une vue prompte du général dans l'objet.

AJUSTER. — L'art d'arranger, de disposer des draperies, ou toutes les parties mobiles qui appartiennent au costume et qui permettent à l'artiste d'en ordonner le mouvement suivant son goût, exige de sa part une grande expérience de la nature. C'est avec une longue observation qu'il pourra sembler capricieux comme elle et parvenir à être toujours vrai au choix.

ALEZAN. — Couleur d'un roux fauve qu'on n'applique qu'aux chevaux.

AMARANTE. — Couleur binaire qui diffère du violet en ce que dans celui-ci le bleu égale le rouge, tandis que dans l'amarante il entre plus de rouge que de bleu. C'est à proprement parler du violet-rougeâtre.

AMASSETTE. — Couteau à palette, en acier ou en corne, ou couteau pliant servant à ramasser les couleurs broyées. Il faut se servir de l'amassette de corne pour le jaune d'antimoine.

ANAMORPHOSE. — Tableau ne donnant à l'œil au premier aspect que des apparences informes, et qui vu de certains points donne des apparences régulières.

ANATOMIE. Voyez le mot *Ecorché*.

APPARAT, tableaux d'apparat. — « Les tableaux d'apparat, dit M. Paillot de Montabert, imposent aux ignorants par leur volume et leur masse; c'est de l'é-

loquence de cohue. » Cette définition manque de justesse.

APPRÊT. *Impression.* — Préparation des surfaces destinées à la peinture. On peint sur cuivre, tôle, bois, toile, taffetas, et sur les murs. Voy. *Impression*.

APPUI-MAIN. — Baguette servant à soutenir la main.

AQUARELLE. — Peinture qui s'exécute sur papier blanc avec des couleurs détrempées avec de l'eau gommée. L'aquarelle se fait aujourd'hui avec une extrême liberté. Tous les moyens sont bons, tels que touches gouachées, frottis avec le doigt, le chiffon, l'éponge, le grattage avec le grattoir, le canif, la hampe du pinceau, touches de clair enlevées avec le mouchoir, arrachis de parties humectées avec la gomme élastique, etc., pourvu que l'on arrive à l'effet désiré. On se sert des papiers bien collés, depuis les plus fins jusqu'à ceux dits torchons. On a pour ces derniers des styrateurs sans fond qui permettent de les tenir humides par derrière, surtout pour faciliter le travail des ciels. Les papiers torchons et demi-torchons sont très-commodes pour les travaux heurtés ou grenus.

ARABESQUES. — On donne ce nom à tous les ornements sculptés ou peints qui offrent un assemblage capricieux, bizarre ou fantastique d'animaux, de fleurs, de fruits, de figures d'hommes et d'animaux, etc., groupés, assortis, contrastés ou enlacés, de manière à former un tout harmonieux et agréable à l'œil. Voyez pour les arabesques orientaux et du moyen-âge, la notice du premier volume sur les manuscrits.

ARASEMENT. — Les doreurs et les menuisiers disent mesures d'arasement pour dire mesure de l'intérieur

de la bordure; d'autres appellent cette mesure, mesure prise dans son œuvre. Il y a souvent des mal-entendus à ce sujet, lorsque l'on veut commander une bordure. Pour éviter toute méprise fâcheuse, c'est de donner la mesure de *l'objet vu*, on détermine soi-même alors, suivant la nécessité, quelle sera la portion de la toile qui se trouvera recouverte par les feuilures.

ARÊTES. — On appelle arêtes les lignes qui marquent la réunion de deux superficies, dont la rencontre forme un angle solide dans un coin. Ainsi, on dit *vive-arête* pour exprimer que la réunion des deux superficies est rendue vivement et avec précision.

ASPECT. Exposition d'un objet à la vue. L'aspect dépend de la situation de l'objet et de la situation du spectateur, mais nullement de la position de l'objet.

ASSOURDIR. — Abaisser la vivacité de la lumière, l'éclat d'une couleur, assourdir les reflets, un ton, une teinte, noyer des détails dans l'air atmosphérique suivant le plan qu'ils occupent; éteindre un fond.

ATELIER. — Léonard de Vinci remarque que l'habitude de voir dans l'atelier des jours et des ombres très-prononcés, fait souvent adopter le même système d'effets pour les figures qu'on suppose en plein air, et lorsque la lumière doit se répandre de tous côtés, de sorte qu'il arrive que, contre les règles du clair-obscur, on voit des ombres fortes où il n'y en peut avoir que de très-légères, et des reflets où il est impossible qu'il y en ait.

L'atelier doit être disposé de manière à recevoir le jour du nord, afin d'éviter les alternatives de la lu-

mière du soleil. Le jour doit être dirigé sur le modèle sous un angle de 45 degrés ; les ombres projetées par les parties saillantes donnent, par la hauteur de cette lumière, un aspect plus décidé aux parties supérieures du modèle, tandis que les autres parties offrent une dégradation de lumière qui plaît à l'œil, répand de la variété et laisse triompher les parties les plus importantes.

Ce choix de lumière n'est pourtant point une loi invariable, l'effet nécessaire, le caractère du sujet, peuvent réclamer des dispositions toutes différentes. Il serait bon que l'atelier eût des fenêtres pratiquées à des hauteurs diverses et de différents côtés, afin de varier les effets à volonté, non pour avoir des occasions de donner de l'étrangeté à son œuvre, mais pour se familiariser dans ses études avec des effets différents et y recourir dans des exigences importantes.

Si l'objet que l'on veut représenter doit être éclairé comme en plein air, il est bon d'avoir quelques toiles communes de différentes grandeurs, fixées par leurs extrémités comme des cartes géographiques, et auxquelles on donne des teintes approximatives qui doivent être introduites dans le fond de son tableau. On peut aussi se servir de ces moyens pour répandre certains reflets. M. P.-L. Bouvier rappelle un moyen employé par Laresse pour se servir commodément de ces toiles, c'est de se procurer une branche placée verticalement sur un pied à croisée, afin de les suspendre à volonté au moyen de trous pratiqués de distance en distance, et d'une cheville de bois.

On peut aussi, au moyen de rideaux obscurs et dont on pourrait disposer comme de cloisons ambu-

lantes, ménager certains jours sur le modèle, sans en être soi-même incommodé.

ATTACHES. — Insertion des muscles près des articulations ou dans le trajet des os. Il importe de les bien connaître; il arrive souvent que l'on multiplie trop les détails.

AUSTÉRITÉ. — Ce mot est relatif au sujet et à la manière dont il est rendu dans toutes ses parties. L'ordonnance en est simple, le dessin correct, le pinceau large et ferme, la couleur vraie sans éclat, les effets non recherchés, mais disposés par grandes masses. Economie dans les accessoires. Cette manière convient surtout à la fresque.

B

BAL. — Nom qu'on donne à la couleur des chevaux dont le poil est rouge-brun.

BALANCEMENT. — C'est une disposition dans les choses qui établit entre elles une sorte d'équilibre; ce n'est point la symétrie, puisque la symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout, mais c'est quelque chose d'analogue, c'est une symétrie occulte, une distribution combinée avec un art qui ne doit se laisser voir qu'aux initiés, et dont le manquement est pourtant évident pour la multitude. Ainsi il ne faut pas qu'une partie du tableau soit surchargée de figures et d'accessoires, tandis que les autres parties seront vides. Une figure isolée, ou importante dans un groupe, doit présenter un balancement heureux dans ses masses, un accord dans ses lignes et dans ses mouvements excentriques et concentriques. Les lois de la station et

de la pondération pourraient être parfaitement observées dans la représentation d'une figure en repos ou dans le mouvement, et ne pas présenter ce balancement dont il est question. Les draperies et les accessoires donnent aux peintres plus de moyens de satisfaire à cette exigence du goût ; les objets entre eux peuvent se balancer l'un par l'autre sans être pourtant dans le même plan du tableau. Tous les objets, toutes les lignes, l'effet, les couleurs, l'expression même, toutes ces choses sont soumises à la même nécessité et toutes peuvent s'entraider, depuis les devants du tableau jusqu'aux plans les plus reculés. Cette qualité se fait toujours remarquer dans la sculpture des anciens.

BAVOCHE. — Travail fait avec un pinceau maladroit, incertain et sans netteté.

BEAU. — « Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'à aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout-à-coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.

» La perception des rapports est donc le fondement du *beau* ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*.

» La beauté n'est que le vrai relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. »

(DIDEROT)

« *Le beau est ce qui excite en nous l'idée de rapports disposés vers une même fin, selon des convenances analogues à notre nature.*

» *Si la chose bien ordonnée, analogue à nous et dans laquelle nous trouvons de la beauté, nous paraît supérieure ou égale à ce que nous contenons en nous, nous la disons belle. Si elle nous paraît inférieure, nous la disons jolie. Si les analogies avec nous sont relatives à des choses de peu d'importance, mais qui servent directement à nos habitudes et à nos désirs présents, nous la disons agréable. Quand elle suit les convenances de notre âme, en animant, en étendant notre pensée, en généralisant, en exaltant nos affections, en nous montrant dans les choses extérieures des analogies grandes ou nouvelles, qui donnent une extension immense, universelle, d'une fin commune à beaucoup d'êtres, nous la disons sublime.*

» *La perception des rapports ordonnés produit l'idée de beauté, et l'extension de l'âme, occasionnée par leur analogie avec notre nature, en est le sentiment.* »

(SÉNANCOUR.)

Il n'est donc pas nécessaire d'être capable de définir le beau pour en être ému ; mais pour produire le beau il faut être doué, pour me servir de l'expression de Sénancour, de la faculté de percevoir les rapports indéterminés, il faut *sentir, comprendre, analyser*. La définition de Sénancour est très-profonde, elle fixe les idées sur l'avantage, la nécessité et la possibilité d'accroître son être par des assimilations continues.

« *Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.* »

(DIDEROT.)

Voyez le chapitre relatif à l'Esthétique.

BEAU IDÉAL. — Ce qu'on emprunte à la nature, est plutôt *beau* qu'*idéal*, quoique la nature en ait donné l'idée. Mais ce qu'on emprunte à ses propres idées, peut être et est même assez souvent fantasque, sans être vraiment *beau*. *Idéal* signifie *imaginaire*. Le mot *archétype* le remplace très-bien, car, bien qu'on suppose cet archétype dans l'idée, ce mot ne donne point matière à équivoques. Voyez le mot *idéal*.

BLANC D'ARGENT. — Dénomination donnée inconsidérément à l'oxyde de plomb (blanc de plomb) préparé de manière à donner un blanc plus éclatant et plus léger que le blanc de plomb commun.

BLEU. — Le bleu pur et élémentaire est absolument dégagé de jaune et de rouge. La fleur nommée *bleuet*, contient du rouge; celle qu'on nomme vulgairement *yeux de chat*, contient du jaune.

L'expression *bleu-de-ciel* n'est pas bien rigoureuse, puisque le bleu varie selon l'influence optique et chromatique du soleil sur l'atmosphère : cependant en l'employant, on entend toujours signifier l'azur si suave et si beau du firmament.

BROYER. — On se sert pour broyer les couleurs, de pierres de porphyre rouge ou d'agate, ou de fortes pierres non polies. On se sert aussi d'autres pierres, mais lorsqu'elles sont tendres elles salissent les couleurs délicates.

Le peintre a toujours dans son atelier une glace à broyer, de petite dimension. Elle sert pour délayer et préparer, en quelques tours de molette, certaines couleurs en poudre déjà broyées à l'eau, ou qui n'ont presque pas besoin de l'être, comme les laques, les

outrémers, ou d'autres couleurs que l'on ne veut pas mettre en vessie et qu'on ne délaie qu'au moment de s'en servir, comme aussi lorsqu'on se trouve au dépourvu. Quant aux deux sinabres, il n'est pas nécessaire de les triturer à la molette; il suffit de les délayer vivement, en les écrasant un peu fort avec la spatule de corne.

La molette doit être d'une matière plus dure et plus compacte que la pierre à broyer, parce qu'elle s'use et fatigue infiniment plus qu'elle; le mieux est d'en avoir une en porphyre ou en agate. Le biscuit dense de la porcelaine de Sèvres, près Paris, est aussi d'une très-grande dureté.

Le bord inférieur de la molette doit toujours être en biseau arrondi. Quand il est usé, il faut le faire refaire, parce qu'il permet à la couleur de passer sous le *replat*. Lorsque le rebord de la molette se termine en vive arête, la molette meut difficilement, et l'on broie à sec. On nettoie la pierre et la molette avec de l'huile pure; quand la couleur est partie, on y passe plusieurs fois de la mie de pain, et si la couleur est sèche, on se sert de sablon ou d'eau seconde.

C

CALQUER. — Répéter les traits et le contour d'un objet peint, dessiné ou gravé, en promenant la pointe, la plume ou le crayon sur une feuille de papier transparent, de manière à en fixer le tracé. On décalque à la vitre, où l'on place dessous son calque et entre lui et la feuille blanche ou la toile sur laquelle on veut transporter ce tracé, une autre feuille de papier mince, que l'on a frottée préalablement au verso de sanguine, de

mine de plomb ou de crayon noir, et l'on repasse sur tous les traits de son calque en appuyant suffisamment la pointe.

CAMAYEU. — Peinture monochrome, grisaille.

CANON. — La règle, l'idéal des proportions de l'homme en général, attribué à Polyclète.

Diderot fait cette question : « Si l'on a appauvri l'architecture en l'assujettissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sculpture et tous les arts, enfants du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez ? N'aurait-on pas fait de la science des conditions, des caractères, des passions, des organisations diverses, une petite affaire de règle et de compas ? Qu'on me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un angle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement. Mais, laissant de côté les difformités naturelles, pour ne s'attacher qu'à celles qui sont nécessairement occasionnées par les fonctions habituelles, il me semble qu'il n'y a que les dieux et l'homme sauvage, dans la représentation desquels on puisse s'assujettir à la rigueur des proportions ; ensuite les héros, les prêtres, les magistrats, mais avec moins de sévérité. Dans les ordres inférieurs, il faut choisir l'individu le plus rare, ou celui qui représente le mieux son état, et se soumettre ensuite à toutes les altérations qui le caractérisent. La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y

verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires. Un bossu est bossu de la tête aux pieds. Le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse. »

CARICATURE. — La caricature a maintenant dans les arts un rang beaucoup plus élevé qu'elle ne l'a jamais eu. Les procédés de la lithographie et de la gravure sur bois permettent à des hommes de talent et d'imagination d'exprimer leur verve comique ou satyrique avec une science de dessin et certaines qualités réelles du peintre, qui manquaient autrefois complètement à ce genre de composition.

CARREAUX de réduction. — Lorsque l'on veut réduire un dessin ou un tableau, on place sur l'original des lignes perpendiculaires et transversales, à des distances égales, au moyen de fils ou de craie, et l'on répète sur la toile ou le papier qui doit recevoir la copie, le même nombre de carreaux formés par les lignes perpendiculaires et transversales, mais à distance plus rapprochée, suivant la grandeur que l'on veut donner à la réduction. On peut se servir du même moyen dans un sens inverse, si l'on veut répéter l'original dans une dimension plus grande. Voyez *pantographe*.

CARTON. — On appelle ainsi des dessins exécutés sur un fort papier ou sur du carton et destinés à l'exécution des fresques. Voyez *fresque*.

CÉLADON. — Vert pâle.

CENDRÉE. — Couleur de cendre.

CHAMBRE obscure. — Machine à l'usage du dessinateur, au moyen de laquelle on peut esquisser promptement des vues très-compiquées. Les objets se pei-

gnent sur une superficie plane, vue dans un espace obscur. La *camera lucida* fait voir les objets sans le moyen de l'obscurité. Voyez *diagraphie*.

CHANCISSURE. — On doit dire chancissure et non pas chancis, pour exprimer l'effet des vernis qui, réfléchissant la lumière dans l'intérieur de leur épaisseur, produisent le mat au lieu d'absorber les rayons et d'être transparents. Cet effet a lieu lorsque la texture du vernis est altérée par l'effet de quelque humidité, qui souvent a produit des taches blanches et farineuses intérieurement et extérieurement, et cela sans que ces taches détruisent le luisant.

Pour faire disparaître les chancissures, il suffit donc de restituer la diaphanéité dans tout l'intérieur du vernis, à l'aide de dissolvants-volatils.

CHEVALET. — On fait actuellement des chevalets à manivelle et à poulies de renvoi qui permettent d'élever ou de baisser des tableaux fort pesants, sans la moindre difficulté, et qui tiennent peu de place. On fait des chevalets brisés, dits *de campagne*. On fait des chevalets ordinaires à crémaillère en fer.

CLAIR. — Le mot *clair* a bien des significations : il faut l'employer avec réserve, et *craindre les équivoques qu'il peut produire*. Une *teinte claire* peut être pâle, et cependant on entend par couleurs claires (*clariores*) les couleurs lumineuses et vives, quoique légères. Un gris clair est moins clair qu'un rose clair, etc.

Tons clairs signifie tons lumineux. Cette question se rapporte à la question très-importante de l'achromatisme, qui produit toujours un abaissement d'éclat, lequel n'a pas lieu s'il s'agit d'un excédant binaire rose.

On emploie aussi le mot *clair* pour dire transparent et opposé de trouble. Ainsi le bitume de Judée ou l'asphalte est plus clair dans ce sens que la terre d'ombre, quoique le ton de celle-ci soit plus clair ou moins obscur que le ton de l'asphalte.

COLOMBIN. — Couleur gorge de pigeon. La laque colombine est d'un rose bleuâtre.

COLORIS. — Le coloris, suivant Liotard, est l'imitation la plus parfaite de toutes les couleurs que nous offre la nature. C'est par le coloris qu'on parvient à imiter les ombres que nous offre la nature, et cette imitation est la partie la plus essentielle et la plus difficile du coloris. Il doit être vrai, vif, sans être cru, et doux sans être fade; on doit y éviter cette monotonie rebutante que ne nous offre jamais la nature, et le varier le plus possible sans cependant sortir du vrai.

Le coloris est la partie de la peinture qui plaît le plus et fait le plus d'effet; mais il est bien plus difficile d'être bon coloriste que bon dessinateur. La raison en est bien simple : les contours des corps se voient très-nettement, les couleurs de la nature, au contraire, varient à l'infini, par le plus ou le moins de distance ou de degré de lumière où elles sont vues. Il est aussi une infinité d'objets dont la couleur n'est point déterminée, comme, par exemple, la carnation, qui est composée de couleurs rougeâtres, jaunâtres et bleuâtres, très-indéterminées; et de plus l'imitation des ombres de la nature.

Le coloris diffère du clair-obscur en ce que celui-ci exprime avec les tons, sans les teintes, et que le coloris

exprime avec les teintes et par conséquent avec les tons.

CONTRE-ÉPREUVE.— Résultat obtenu (par impression) d'un dessin ou d'une estampe dont le crayon ou l'encre ont pu se décharger; ce résultat reproduit l'image de l'objet dans un sens contraire.

Il serait à désirer, pour l'enseignement du dessin, que la lithographie pût remplacer cette contre-épreuve sur une nouvelle pierre pour faire de nouveaux tirages. Ces épreuves nouvelles donneraient alors le dessin tel qu'il aurait été exécuté par l'artiste, c'est-à-dire que son travail de main se présenterait à l'élève dans le sens naturel que le dessinateur aurait adopté; au lieu de cela, les élèves, toujours entraînés par une imitation machinale, essaient opiniâtrément et à grande peine de reproduire le travail qu'ils ont devant les yeux et qui présente d'autant plus de difficultés, qu'il est alors contraire, dans toutes ses parties, au mouvement naturel de la main. Voyez le mot *hachures*.

CONTRASTE. — Dissemblance physique ou morale très-évidente, diversité, opposition très-énergique et sans désaccord pourtant entre les choses que l'artiste présente sous une seule vision, et qui ont entre elles des rapports directs ou indirects.

Lorsque le contraste est une affaire de pure spéculation, on tombe dans la manière, dans des exagérations ridicules, et dans des répétitions ennuyeuses; on n'est ni piquant ni intéressant.

Dans l'art, le contraste s'entend généralement d'un parti d'opposition hardie, très-sensible au premier aspect; il faut dire pourtant qu'il se glisse aussi furtive-

ment, comme un principe de vie, dans les plus petites parties d'une composition faite d'un seul jet. C'est que le contraste est une loi de la nature : l'important est de connaître le maximum de ce moyen d'expression. Il en est de lui comme du geste qui, exagéré, est une contorsion, et qui, lorsqu'il est improprie, est une absurdité; mais il s'insinue partout. Ainsi, le parallélisme de plusieurs figures et une apparente similitude ménagée entre certaines parties, renferment encore des contrastes dont la réalité et la nécessité ne sont évidentes, il est vrai, que pour l'artiste (1).

Le contraste doit, dans tous les cas, trouver sa cause dans une force impérieuse, inhérente au sujet et à l'objet; plus il est évident, plus il doit être motivé; ou, pour mieux dire, plus il doit être de nature à être accepté par le spectateur avec empressement et sans commentaire. Voyez les mots *groupe* et *jugement*.

CONVENANCE. — C'est le juste rapport et le concours intelligent de tous les éléments que l'on a fait entrer dans une œuvre, non-seulement relativement à l'ensemble, mais relativement aussi à chaque partie.

Paillot de Montabert définit ainsi la convenance : « C'est, dit-il, la seconde condition ou le second élément du beau, car il n'existe point de beauté complète,

(1) Ce qui est dit à ce sujet dans le traité de peinture attribué à Léonard de Vinci, simplifie d'une manière vulgaire une des parties de l'art qui exige un grand tact et de profondes réflexions : « Ne répétez jamais une même chose, y est-il dit, et ne donnez point le même air de tête à deux figures dans un tableau; et, en général, plus vous aurez soin de varier votre dessin, en plaçant ce qui est laid auprès de ce qui est beau, un vieillard auprès d'un jeune homme, un homme fort et robuste auprès d'un autre qui est faible, plus votre tableau sera agréable. »

si elle ne procure de la vue et le plaisir de l'esprit. Or, cette seconde partie du beau ou ce beau intellectuel, c'est le convenable. Les convenances sont donc autant de parties intégrantes de la beauté. »

COULEUR. — Pour exprimer la différence bien distincte qu'il y a entre la couleur particulière, et telle qu'elle est, de chaque objet ou superficie, et la couleur apparente de ce même objet vu de loin ou de biais; ou réfléti, ou plongé dans un air coloré lui-même ou obscur, on a souvent employé les deux expressions de *couleur locale* et *couleur propre*; mais ne serait-ce pas s'exprimer plus clairement que de dire *couleur géométrique* et *couleur perspective*.

La *couleur géométrique* est fixe; elle est jugée de près et sans déception de la vue ou sans altération optique; elle est propre et inhérente à l'objet.

Par *couleur perspective* ou *scénographique*, on exprime l'effet de l'apparence, la modification visuelle, la différence enfin qu'il y a entre la couleur telle qu'elle est et la couleur telle qu'elle paraît.

COULEURS ROMPUES. — Rompre une teinte, c'est atténuer son caractère dominant, à l'aide d'une autre teinte contraire. Une couleur ne peut être salie sans être rompue, mais une couleur peut être rompue sans être salie.

Presque toutes les couleurs de la nature ne sont que des couleurs *rompues*, puisque l'archétype élémentaire des trois couleurs jaune, rouge et bleu, est, pour ainsi dire, inconnu.

COUP. — Peindre au premier coup, c'est peindre de manière à ne point revenir sur son travail. Cette ma-

nière de peindre laisse à la couleur de l'éclat, mais il est rare que ce ne soit pas aux dépens de quelque autre qualité; des préparations légères et auxquelles on a donné le temps de sécher parfaitement, permettent aux peintres qui ont une exécution facile, de laisser à la couleur une grande pureté. Voyez *ébauche*.

CRAMOISI. — Par rouge cramoisi on doit entendre le rouge élémentaire le plus intense, le plus fort, bien qu'il ne soit pas le plus vif et le plus éclatant, le rouge enfin tout pur et le plus puissant possible sans passer au ton obscur trop décoloré.

Le mot *cramoisi* comporte l'idée de ce même rouge pourpre à son état le moins éclairci.

CROQUIS, — ESQUISSE, — EBAUCHE. — Le *croquis* est le jet sur le papier ou la toile de la première pensée du compositeur; l'*esquisse* est un travail d'essai en petit, dans lequel le compositeur combine les rapports principaux, et invente des changements relativement au croquis; l'*ébauche* est le premier travail que fait le peintre sur son tableau même. Ainsi le croquis n'est qu'un brouillon; l'esquisse n'est qu'un essai en petit du tableau, et l'ébauche est le commencement du tableau même ou le premier travail sur le tableau.

D

DÉCOUPÉ. — On indique par le mot *découpé* en parlant d'un tableau, l'effet sans relief et tranchant des traits de contours des objets arrondis. En peinture, tous les contours des superficies épaisses et courbes doivent exprimer cette épaisseur arrondie, et ils doivent offrir ce vague résultant de l'aspect oblique et

incertain qui est si différent de l'aspect de front sous lequel les surfaces sont beaucoup plus sensibles.

On a peut-être emprunté la comparaison des découpures réelles, pour critiquer ces tableaux où les figures semblent par leur peu de dégradation être collées et plaquées à plat sur la toile.

DÉCOR. — On entend par peinture de décor, celle qui concourt à la décoration d'un lieu quelconque. Les peintures scéniques sont appelées aujourd'hui, sans beaucoup de raison : décorations, et les peintres qui les exécutent, décorateurs. L'emploi des mots peinture scénique, peintre scénique, empêcherait toute équivoque. Un décorateur n'est souvent pas capable d'exécuter des peintures scéniques, mais celui-ci est supposé posséder l'art du décor. — On dit aussi les décors pour dire les décorations.

DÉGRADATION. — Succession de tons depuis la plus grande lumière jusqu'à l'ombre la plus forte, relativement au clair-obscur, et affaiblissement successif dans l'intensité de la couleur.

DESSIN. — Liotard s'exprime ainsi sur ce sujet :

« Le dessin est la juste ressemblance de toutes les formes que l'on voit dans la nature ; il doit être tracé net, sans être sec ; ferme, sans être dur ni raide ; coulant, sans être mou ; délicat et vrai, sans être maniéré.

» Aucune peinture ne peut être bonne sans le dessin. »

Le dessin, considéré comme moyen de l'art libéral de la peinture, signifie, suivant Paillot de Montabert, deux choses bien distinctes : 1° la science graphique, qui est la science perspective des *délinéations* ou re-

présentations par de simples traits, et 2° le choix de l'objet dessiné, choix relatif surtout à la figure humaine.

On appelle grands dessinateurs, les peintres habiles dans l'art d'imiter par le dessin les beautés de la figure humaine.

Par *dessiner d'après nature* (*ad vivum pingere*), on entend presque toujours en France, dessiner le modèle vivant. Les Italiens s'expriment mieux, ils disent : dessiner d'après le vrai (*dal vero*). Dessiner un fruit, un arbre, un os ou un animal mort, c'est dessiner d'après le naturel ou d'après le vrai (1).

Avant d'avoir dessiné l'homme, il faut avoir beaucoup dessiné d'après le vrai. On ne suit point cette méthode aujourd'hui : on commence par mettre les débutants à copier des dessins de nez et d'oreilles presque toujours gravés ; puis on les fait passer quelque temps après aux têtes sculptées, ou, comme on dit, *à la bosse*, pour leur faire par conséquent dessiner encore des nez et des oreilles, et enfin et bien vite on les fait dessiner d'après le modèle vivant, en sorte qu'ils font des héros, des athlètes et des dieux d'après ce modèle, sans qu'ils sachent, sans qu'ils puissent même représenter exactement une pyramide penchée ou un pot.

DESSINER. — DESSINATEUR. — Le grand dessinateur est celui qui, par une grande étude du *vrai*, sait reproduire à-propos, et suivant le caractère donné, la liaison secrète de toutes les parties d'une figure, dans

(1) Nous avons pour désigner ces objets une expression très-juste : *matière morte*.

les proportions, dans la forme, dans le mouvement et dans l'expression.

DESSINS. — On fait des dessins aux crayons, à l'estompe, au lavis, à gouache, au pastel.

DÉTREMPE. — Peindre en *détrempe*, c'est peindre avec des couleurs broyées à l'eau et détrempées à la colle.

Le Titien et Paul Véronèse ont souvent peint sur des toiles imprimées en détrempe ; ils ébauchaient alors avec des couleurs à l'eau. M. Mérimée a vu plusieurs tableaux exécutés de cette manière, lesquels appartiennent évidemment à l'époque où l'on commençait à abandonner la détrempe. Il croit que les peintres actuels tireraient un grand avantage de ce procédé. Voyez *impression* (1).

DÉVELOPPEMENT. — On appelle *développement* l'opération par laquelle on expose dans leur véritable grandeur et mesure toutes les superficies composant un solide. Si on développe une surface, on la fait voir en entier sans raccourcissement, et on fait connaître sans aucune équivoque ou diminution visuelle ces dimensions des surfaces.

(1) Voici ce qu'il ajoute à ce sujet : « Si les procédés de Van-Eyck devaient se conserver quelque part sans altération, c'était dans l'école dont il était le fondateur. *Otto Venius* les suivait encore deux siècles après lui ; ce dernier les transmet à Rubens qui les pratiqua sans y rien changer ; du moins les tableaux de l'un et de l'autre offrent-ils la même transparence et les mêmes teintes, disposées dans le même ordre. La prodigieuse supériorité d'exécution de l'élève ne tient qu'au génie qui guidait sa main.

» Rubens peignit le plus souvent sur des panneaux préparés à la détrempe, comme ceux des anciens peintres italiens ; quelquefois aussi, mais plus rarement, sur des toiles imprimées à l'huile en gris clair : tels sont les tableaux du Luxembourg. »

Les surfaces courbes ne peuvent être développées que par déroulement; on les suppose donc composées d'une infinité de surfaces planes contiguës.

DIAGRAPHÉ. — Instrument inventé par M. Gavard.

Avec cet instrument, moyennant diverses additions ou modifications, on obtient à volonté, en perspective ou géométriquement, sur des surfaces planes ou toutes autres surfaces développables, telles que cylindres, cônes, etc., d'après nature ou de toute autre manière, et avec la plus grande précision possible, les proportions, le tracé de grandeur naturelle, la réduction ou l'augmentation d'une vue, d'une scène, d'un tableau, d'un corps ou d'un objet quelconque, quelle que soit sa forme. Par la facilité que l'on a de donner au plan qui reçoit la perspective, toute espèce d'inclinaison, on peut obtenir la copie ou la réduction d'un tableau, quelle que soit sa position ou sa distance, ainsi que le levé exact d'un terrain plat, en se bornant à opérer sur un angle de 45° , et faire une reconnaissance sous un angle beaucoup plus ouvert, soit dans un pays de montagnes, soit au bord des rivières et ruisseaux au-dessus desquels on pourra s'élever facilement. Ces deux propriétés paraissent d'un grand avantage pour copier des tableaux sans les déplacer et pour reconnaître une vaste étendue de pays. M. Gavard pouvant obtenir ses perspectives sur un cylindre, on en déduit les vues de panorama qui, jusqu'à ce jour, n'avaient pu être tracées que par sections sur des surfaces planes que l'on rejoignait ensuite en courbant les lignes qui, de courbes qu'elles devaient être, ne présentent plus que des lignes brisées. Avec une simple pièce ajoutée au *diagraphé* ordinaire, on peut

obtenir un autre genre de dessin qui est une combinaison fort adroite de la perspective et du plan, c'est-à-dire un panorama-plan.

DIPTYQUE. — Tablettes pliantes ou tableau portatif recouvert de volets (1).

DISPOSITION. — *La disposition, l'effet, la couleur, l'expression*, ne sont des ressources pour le peintre que

(1) M. Emeric-David, dans ses savantes recherches sur la peinture moderne, à l'occasion du nouvel élan donné par Charlemagne à la décoration des églises, fait remarquer, ainsi qu'il suit, l'influence que l'enthousiasme pour les images avait donnée à l'industrie.

« En effet, dit-il, tandis que les iconoclastes exerçaient encore leurs fureurs, tandis qu'ils détruisaient encore les peintures empreintes sur les murs, brisaient les mosaïques, les bustes et les statues, les productions des arts que leurs dimensions permettaient de recueillir dans les oratoires et les bibliothèques devinrent chez les Grecs, et bientôt chez les Latins, l'objet d'une dévotion plus fervente. Les tableaux portatifs se multiplièrent; les anciens diptyques d'ivoire, déjà consacrés à la décoration des autels, furent encore plus recherchés qu'auparavant; on en sculpta aussi de nouveaux. À défaut d'ivoire, l'art de nieller fut employé à couvrir d'ornements délicats des planches en or et en argent qu'on offrit à la vénération des fidèles dans les processions et au baiser de paix. Par une extension d'un usage antique, le pèlerin le plus pauvre renferma des peintures et des sculptures dans des diptyques et des triptyques en bois, qu'il transportait dévotement dans ses voyages. Le culte des reliques, répandu de plus en plus et dégénéré même en superstition aveugle, contribua puissamment à favoriser l'orfèvrerie qui mettait en œuvre tous les arts du dessin; soit ostentation, soit amour de l'art, les princes et les prélats recherchèrent à l'envi les manuscrits ornés de miniatures. Sous Charlemagne, sous Louis-le-Débonnaire et Charles-le-Chauve, un grand nombre de peintres français s'appliquaient à cette manière de peindre; et si nos miniatures étaient en général inférieures à celles des Grecs pour le dessin, on peut dire qu'elles les surpassaient souvent par la hardiesse et l'originalité des pensées. »

quand il joint à un sentiment profond de sérieuses études et une longue expérience. Voyez les mots *effets et expressions*.

DRAPER. — **DRAPERIES.** — On entend par draperies la représentation des étoffes ajustées par le peintre ou le sculpteur, tant sur les personnages que sur les autres objets de la composition.

Les draperies, suivant Paillot de Montabert, ne sont pas seulement la représentation des habits, comme disent plusieurs dictionnaires ; mais par draperies, en peinture, on entend la représentation des étoffes ajustées par le peintre, tant sur les personnages que sur les autres objets de ses tableaux.

E

ÉBAÛCHE. — L'*ébauche* est en peinture un travail préparatoire plus ou moins avancé, sur lequel on se propose de revenir une seconde ou plusieurs fois, suivant la marche particulière que l'on a adoptée. Voyez le chapitre III où ce sujet a été traité avec étendue.

ÉCHELLE PERSPECTIVE. — Il entre dans l'esprit de tout le monde que les peintres doivent user de cette échelle réduite optiquement ou perspectivement, pour se guider dans les diminutions oculaires que produisent la perspective. Cependant il n'en est rien. Au lieu de simplifier leurs opérations à l'aide d'une telle échelle, ils emploient des moyens très-compiqués, sans les appliquer aucunement à la représentation du corps humain.

ÉCHELLE proportionnelle. — Elle consiste en une ligne divisée en parties égales, dont chacune représente

une longueur ou un nombre quelconque. Si l'on veut copier un dessin, une peinture, ou tout autre objet et en conserver les rapports constitutifs dans une dimension plus grande ou plus petite, on fait deux échelles qui ont chacune le même nombre de divisions égales, mais qui diffèrent par l'espace qu'elles peuvent embrasser relativement.

On se sert aussi d'échelle perspective pour opérer les dégradations ou diminutions de grandeur qui se présentent à l'œil, et donner à chaque objet la proportion qui convient à son plus grand rapprochement ou à son plus grand éloignement.

ÉCHO *de lumière*. — On appelle ainsi les *clairs* subordonnés à la lumière principale et distribués à propos.

ÉCOLE. — Des analogies secrètes nous portent souvent à l'imitation de tel ou tel génie qui, lui-même, dominé d'abord par des influences, a pris ensuite dans l'art une place distincte en formant victorieusement sa propre individualité. Cette tendance naturelle n'a rien de fâcheux pour l'art; il faut la distinguer de cet esclavage consenti et calculé que l'on va chercher dans les écoles et qui n'a pour tout résultat que des habitudes maniérées et routinières.

Paillot de Montabert veut qu'en disant *l'école moderne*, on entende dire *l'école actuelle*; mais qu'en disant *les écoles modernes*, il convienne d'ajouter de tel ou tel siècle, à moins qu'on ne comprenne toutes les écoles modernes en général.

ÉCORCHÉ. — On donne le nom d'écorché à une représentation, soit plastique, soit par la gravure, d'un corps humain auquel on aurait enlevé tous les tégu-

ments pour mettre à nu tout le système musculaire, c'est-à-dire pour faire voir la situation, la figure, la direction, les attaches et les rapports des muscles du corps. De toutes les parties de l'anatomie, c'est assurément la *myologie* ou la description des muscles et de leurs indépendances, qu'il importe le plus au peintre et au sculpteur de connaître d'une manière plus intime. Ce sont en effet les muscles qui donnent le relief du corps, qui, par leur jeu, déterminent tel ou tel mouvement, qui, par leur tension ou leur relâchement, indiquent ce mouvement, et enfin donnent la vie au corps qu'on veut représenter.

Le nombre des muscles du corps humain est de cinq cent douze, parmi lesquels deux cent cinquante-quatre sont pairs et placés sur chaque côté du corps, et quatre sont impairs et situés sur la ligne médiane. Si on y ajoute les six muscles du tympan et les neuf muscles du larynx, on a un total de cinq cent vingt-sept muscles dans le corps humain.

Le peintre et le sculpteur n'ont nul besoin de connaître tous ces muscles, surtout ceux qui sont situés profondément; ce qu'il leur importe, c'est de bien étudier ceux superficiels, qui jouent le rôle principal dans les mouvements des membres et du corps. C'est ce qui nous a déterminé à présenter dans ce Manuel l'écorché sous quatre faces différentes, dans les figures 2, 3 et 4 de la planche 3, et à indiquer sur ces figures les muscles principaux et superficiels du corps.

En publiant une nouvelle édition du *Manuel du Peintre et du Sculpteur*, nous avons eu l'idée d'y ajouter en quelques figures la représentation exacte des muscles des régions superficielles du corps humain.

Pour remplir ce but, nous avons obtenu de l'Éditeur (1) de l'*Écorché* de M. E. Caudron, l'autorisation de reproduire par la gravure ce plâtre spécialement fait pour les artistes, et dont la réputation de bonne exécution justifie le succès. Puis ensuite, pour en faciliter l'étude, nous avons ajouté aux planches une légende qui correspond par des numéros à toutes les parties extérieures de cet écorché sur les quatre faces.

L'écorché vu de face. (Fig. 1.)

1. Frontal.
2. Orbiculaire des paupières.
3. Petit zygomatique.
4. Grand zygomatique.
5. Masséter.
6. Peaucier.
7. Digastrique.
8. Sternocleido-mastoïdien.
9. Sterno-hyoïdien,
- 10, 10. Deltoïde.
11. Grand pectoral.
- 12, 12. Coraco-brachial.
- 13, 13. Biceps.
13. Son expansion aponévrotique.
- 14, 14. Triceps brachial.
- 15, 15. Brachial antérieur.
16. Long supinateur.
17. Rond pronateur.
18. Grand palmaire.

(1) M. Méquignon-Marvis, éditeur-libraire, 3, rue de l'École de Médecine.

19. Petit palmaire.
20. Long fléchisseur propre du pouce.
21. Fléchisseur superficiel des doigts.
22. Grand dentelé.
23. Grand oblique.
24. Droit abdominal.
25. Pyramidal.
26. Tenseur de l'aponévrose fascia-lata.
27. Couturier.
28. Pectiné.
29. Premier adducteur.
30. Droit interne.
31. Droit antérieur.
32. Vase interne.
33. Tendon rotulien.
34. Tibia.
35. Jumeaux.
36. Soléaire.
37. Jambier antérieur.
38. Long extenseur commun des orteils.
39. Long péronier latéral.
40. Long extenseur du gros orteil.
41. Ligament annulaire du tarse.
42. Pédieux.
43. Long fléchisseur commun des orteils, tendons
du jambier postérieur et du long fléchis-
seur propre du gros orteil.
44. Tendon d'Achille.
45. Adducteur du gros orteil.

L'écorché vu du côté gauche. (Fig. 2.)

- 1, 1. Triceps brachial et son tendon.
2. Deltoïde.
3. Auriculaire supérieur.
4. Petit rond.
5. Grand rond.
6. Sous-épineux.
7. Grand pectoral.
8. Trapèze.
9. Grand dorsal.
10. Grand dentelé.
11. Grand oblique.
12. Anconé.
13. Cubital antérieur.
14. Grand fessier.
15. Moyen fessier.
16. Tenseur de l'aponévrose fascia-lata.
- 16'. Bandelette de cette aponévrose.
17. Couturier.
18. Droit antérieur de la cuisse.
19. Vase interne.
20. Vase externe.
21. Tendon rotulien.
22. Premier adducteur.
23. Droit interne.
24. Troisième adducteur.
25. Demi tendineux.
26. Demi membraneux.
- 27, 27. Jumeaux.
- 28, 28. Soléaire.

- 28. Tendon d'Achille.
- 29. Long fléchisseur commun des orteils, et tendons du jambier postérieur et du long fléchisseur propre du gros orteil.
- 30. Adducteur du gros orteil.
- 31. Jambier antérieur.
- 32. Long et court péroniers latéraux.
- 33. Long extenseur commun des orteils et péronier antérieur.
- 34. Extenseur propre du gros orteil.
- 35. Ligament annulaire du tarse.

L'écorché vu par derrière. (Fig. 3.)

- 1. Biceps.
- 2. Rond pronateur.
- 3. Grand palmaire.
- 4, 4. Ligament annulaire du carpe.
- 5, 5. Long abducteur et court extenseur du pouce.
- 6, 6. Extenseur commun des doigts.
- 7, 7. Extenseur propre du petit doigt.
- 8, 8. Deuxième radial externe.
- 9, 9. Premier id.
- 10, 10. Cubital postérieur.
- 11. Cubital antérieur.
- 12, 12. Anconé.
- 13, 13. Long supinateur.
- 14, 14. Triceps.
- 15, 15. Brachial antérieur.
- 16, 16. Deltoïde.
- 17. Occipital.
- 18, 18. Trapèze.

- 19. Petit rond.
- 20. Grand rond.
- 21. Sous-épineux.
- 22. Grand dorsal.
- 23. Moyen fessier.
- 24. Tenseur de l'aponévrose fascia-lata.
- 24'. Bandelette de cette aponévrose.
- 25. Grand fessier.
- 26. Vase externe.
- 27. Biceps fémoral.
- 28. Demi-tendineux.
- 29. Demi-membraneux.
- 30, 30. Jumeaux.
- 31, 31. Soléaire.
- 31' 31'. Tendon d'Achille.
- 32. Jambier antérieur.
- 33. Long extenseur commun des orteils et péronier antérieur.
- 34. Long et court péroniers latéraux.
- 35. Ligament annulaire du tarse.
- 36. Pédieux.

L'écorché vu de côté droit. (Fig. 4.)

- 1. Extenseur commun des doigts.
- 2. Tendon du long extenseur du pouce.
- 3. Premier inter-osseux dorsal.
- 4. Adducteur du pouce.
- 5, 5. Court abducteur, court fléchisseur et opposant du pouce. (*Eminence Thenar.*)
- 6. Adducteur et court fléchisseur du petit doigt. (*Eminence hypo-Thenar.*)

- 7, 7. Court extenseur et long abducteur du pouce.
- 8, 8. Deuxième radial externe.
- 9, 9. Premier id.
- 10, 10. Long supinateur.
- 11, 11. Long fléchisseur propre du pouce.
- 12, 12. Grand palmaire.
13. Petit palmaire.
- 14, 14. Rond pronateur.
- 15, 15. Brachial antérieur.
- 16, 16. Triceps.
- 17, 17. Biceps.
18. Frontal.
19. Temporal.
20. Triangulaire du menton.
21. Masséter (*Entre ces deux muscles, on aperçoit une partie du buccinateur.*)
22. Sterno-cléido-mastoïdien.
23. Trapèze.
24. Deltoïde.
25. Grand pectoral.
26. Grand dentelé.
27. Grand dorsal.
28. Grand oblique.
- 29, 29. Aponévrose *fascia lata* enlevée en partie.
30. Tenseur de cette aponévrose.
31. Moyen fessier.
32. Grand fessier.
33. Droit antérieur.
34. Vaste externe.
35. Biceps fémoral.
36. Demi-tendineux.
37. Demi-membraneux.

- 38. Troisième adducteur.
- 39. Premier adducteur.
- 40. Droit interne.
- 41. Couturier.
- 42. Vaste interne.
- 43, 43. Jumeaux.
- 44, 44. Soléaire.
- 44', 44'. Tendon d'Achille.
- 45. Long péronier latéral.
- 46. Court péronier latéral.
- 47. Extenseur commun des orteils et péronier antérieur.
- 47'. Tendon du péronier antérieur.
- 48. Jambier antérieur.
- 49. Abducteur du petit orteil.
- 50. Ligament annulaire du tarse.

EFFET. — On entend par *effet* en peinture, l'énergie et la beauté du résultat optique des combinaisons ou accidentelles, ou provenant des calculs bien entendus, soit des lignes, soit des tons clairs ou obscurs, soit des couleurs ou des teintes. Mais c'est surtout aux combinaisons du clair-obscur que l'effet doit son énergie, sa suavité et son charme : ce qui le prouve, ce sont les estampes qui offrent sans *coloris* beaucoup d'effet. Le *coloris* produit bien son effet particulier, mais il est optiquement subordonné à celui qu'on obtient par les masses claires et obscures, demi-claires et demi-obscures.

On dit de tels tableaux qu'ils sont à *l'effet* quand le but de l'artiste n'a été que de donner un aspect large, mais peu étudié, au moyen de grandes oppositions

d'ombres et de lumières. Un tableau d'un grand effet est un ouvrage dans lequel une disposition énergique et savante des masses, du clair-obscur et de la couleur, produit une vive impression sur l'imagination.

EGRATIGNES. — Les *sgraffitti* sont des espèces de grands dessinages sur mur, obtenus en enlevant ou en égratignant par des hachures le noir dont on a couvert le mur, et en mettant à couvert le blanc qui lui sert de dessous. Le temps qui salit irrégulièrement toutes les murailles, et surtout les murailles du dehors, où l'on exécutait ces *sgraffitti*, est très-préjudiciable à ce procédé aujourd'hui presque abandonné. Des détrempe bien faites ont beaucoup mieux résisté au temps, peut-être à cause de leur poli, que ces *sgraffitti* dont les hachures égratignées s'obtenaient à l'aide d'une espèce de fourchette.

Ce moyen pratiqué autrefois à Rome est une suite de la niellure, de la damasquinure et des autres moyens analogues employés lors de la renaissance des arts.

EMBOIRE. — EMBU. — Lorsque l'on peint à l'huile sur un fond qui n'est pas sec, ou lorsque l'on revient trop sur son ébauche ou sur quelque partie d'une peinture que l'on veut retoucher, toutes les parties retouchées deviennent souvent mates et grisâtres. Beaucoup de peintres redoutent tellement ces ternissures, qu'ils s'exercent à peindre au premier coup ; d'autres, pour obvier à cet inconvénient et sans s'embarrasser de l'action des huiles sur la couleur, finissent leurs ouvrages dans le gras, c'est-à-dire, lorsque les huiles commencent à tirer et à devenir glutineuses

sous le pinceau. Le travail sèche promptement alors et conserve son brillant.

On a recours aussi, dans ce cas, au vernis à retoucher. Ce moyen, suivant l'opinion de M. Paillot de Montabert, est vicieux ; il peut occasionner des gerçures ou rendre avec le temps le tableau discordant. Voyez cependant ce qui est dit à ce sujet, au mot *Vernis*.

EMMANCHEMENT. — Assemblage des membres avec le tronc de la figure, ou des parties des membres les unes avec les autres, au moyen des articulations.

EMPATER. — Charger le tableau de beaucoup de couleurs. De célèbres coloristes hollandais et vénitiens ont peint avec peu d'épaisseur et ont même fait un grand usage des glacis. Nous avons déjà dit que nous ne croyons pas que ceux qui ont préféré empâter aient uniquement en vue de combattre le mauvais effet des *préparations*, ou apprêts de la toile : si l'on veut étendre sur une surface blanche une teinte quelconque, de manière à donner sa plus grande valeur sans recourir à une épaisseur remarquable, et poser ensuite en pleine pâte sur une partie de cette couche assez légère, une forte portion de cette même teinte : on jugera sur-le-champ de la cause qui entraîne plusieurs peintres dans cette manière particulière.

Lorsque l'on demandait à Rembrandt la raison de la pratique qu'il avait adoptée, il répondait qu'il n'était pas teinturier. Nous ne croyons pourtant pas qu'on doive ajouter une grande foi à cet abus du moyen dans une tête vue de face que l'on prétend être de lui, et où le nez aurait eu presque autant de saillie qu'il peut en avoir naturellement.

Les deux procédés *d'empâter* et *de glacer* peuvent se prêter réciproquement, dans le même ouvrage, à de très-beaux résultats, si l'on a une véritable entente de la couleur.

ENCAUSTIQUE. — Ce mot ne vient pas de l'emploi d'aucune des matières qui entraient dans la peinture encaustique des anciens; il vient de *egkaiestike*, dérivé de *egkaiō*, brûler. L'ustion se faisait au moyen d'un réchaud qui s'appelait *cauterium*. Quand la peinture était terminée, on la fixait à l'aide du feu qui ramollissait les cires et les résines avec lesquelles les couleurs avaient été mélangées; la chaleur, en les faisant entrer dans une sorte de fusion, les incorporait avec le fond; et ensuite on obtenait par le frottement le brillant et la transparence.

Beaucoup de recherches ont été faites pour retrouver les procédés des anciens, ou des procédés analogues. M. C.-F. Soehnée a publié, en 1822, un écrit à ce sujet. Persuadé que l'altération de toutes les peintures modernes datent de l'époque où l'on ne peignait plus qu'à l'huile, il annonce avoir découvert, après beaucoup d'essais chimiques, un moyen pour appliquer à la peinture, et en évitant l'emploi de l'huile, les qualités précieuses de la gomme copal, qu'il juge avoir été sans doute la base de ces vernis encaustiques dont se servaient les peintres de l'antiquité. « Après plusieurs années, dit-il, consacrées à ces recherches et à travers des difficultés toujours renaissantes, je suis enfin parvenu à ce but tant désiré de faire de la gomme copal, non-seulement un beau vernis, mais de le perfectionner au point qu'il puisse servir en outre avec les couleurs, et donner ainsi nais-

sance à un nouveau procédé encaustique qui réunisse à l'éclat de la trempe toute la vigueur de l'huile (1).»

M. Soehnée n'a pas donné suite à cette importante recherche, mais son frère a mis dans le commerce un nouveau vernis pour les tableaux, les fresques, les aquarelles, et propre à retoucher. Nous en parlerons au mot *Vernis*.

M. Fréry (des Vosges) a aussi fait imprimer un mémoire important sur l'encaustique; je n'ai pu me le procurer, mais un témoin oculaire m'a dit que les peintures que M. Fréry exécutait d'après son procédé réunissaient les plus belles qualités.

M. Paillot de Montabert, après avoir développé tous les avantages de la peinture encaustique (2), et réfuté

(1) Cet écrivain conteste à Van-Eyck l'invention de la peinture à l'huile, et s'appuie, malgré l'opinion de Vasari et de Charles de Monsder, de divers passages de Théophile. M. Mérimée, dans son ouvrage imprimé en 1830, regarde le fait comme incontestable, et M. Quatre-mère de Quincy, dans son rapport fait à l'Académie sur l'ouvrage de M. Mérimée laisse la question indécise.

(2) « Parmi les couleurs utiles que l'on est forcé de rejeter de la peinture à l'huile, il faut citer premièrement le vert-de-gris (oxyde de cuivre) qui noircit lorsqu'il est en contact avec l'huile. C'est probablement cette espèce de sel (acétate de cuivre) qui a détruit beaucoup de tableaux de Léonard de Vinci, qui l'incorporait sans méfiance dans ses teintes, de même qu'il incorporait aussi le noir d'imprimeur, dont l'effet lui a été si funeste. Néanmoins, on sait que les Vénitiens employaient jadis le vert-de-gris tout pur par glacis pour des draperies ou des verdures, et qu'étant ainsi employé il change peu. En effet, c'est le vert-de-gris qui a produit les beaux verts vénitiens que nous admirons encore aujourd'hui dans les tableaux de ce temps. Il est vrai que l'usage de la malachite leur a aussi été assez familier, cette couleur n'étant pas, à beaucoup près, aussi rare qu'elle l'est aujourd'hui; mais le vert-de-gris a été très-souvent employé avec succès. Lorsque le vert-de-gris est incorporé avec la cire, cette

toutes les objections qui se sont élevées contre ce genre de peinture, donne dans les plus grands détails les procédés qui lui ont été fournis par sa propre expérience et après de longs travaux.

« L'exécution dans l'espèce de peinture que nous proposons ici, dit M. Paillot de Montabert, est la même, à très-peu de chose près, que dans la peinture à l'huile, c'est-à-dire que la peinture applique ses couleurs avec les mêmes pinceaux ; qu'il les conduit, qu'il les fond par le même procédé, et qu'elles se rangent sur la palette de la même manière que dans la peinture à l'huile ; cependant il y a quelques petites attentions à apporter à cause de la nature du gluten qui liquéfie les couleurs ; mais ces attentions seront suggérées naturellement à quiconque se sera fait une

couleur devient inaltérable, insoluble à l'humidité, et elle produit une teinte admirable.

» Nous employons aujourd'hui dans la peinture un jaune très-intense, qui est le produit de l'oxyde de chrome, mais cet oxyde ne supporte ni le contact d'autres couleurs métalliques ni celui de l'huile ; combiné avec l'alcali du bleu de Prusse broyé à l'huile, il rougit, devient noirâtre et ne saurait donner de verts durables ; seul, il se conserve mieux ; mêlé à la cire, il ne peut être altéré que par l'influence de la lumière, c'est-à-dire qu'il peut se décolorer, mais jamais rougir ou se décomposer.

» Le carmin de cochenille et le vermillon sont dans le même cas.

» La terre d'ombre, couleur si utile, mais très-dangereuse dans la peinture à l'huile, est durable lorsqu'on l'emploie à la cire.

» Enfin, le massicot, la gomme-gutte, l'indigo et presque toutes les couleurs dérivées de celui-ci, qui sont exemptes de décomposition et d'évanouissement à la lumière, comme le seraient les stils de grain, les mauvaises laques et toutes les couleurs végétales, qu'il faut rejeter pour cela de toutes les peintures, sont solides et inaltérables dans la cire et en général dans les glutens sans huile. »

M. PAILLOT DE MONTABERT.

idée nette du caractère des ingrédients qui composent tout le matériel de cette peinture.

« Ainsi donc, comme les couleurs liquéfiées par les huiles volatiles sèchent plus promptement que les couleurs liquéfiées par les huiles fixes, il ne faut pas entreprendre de peindre plus de superficie qu'on n'en pourrait couvrir dans l'intervalle de cette dessiccation, sans cela on serait exposé à trouver les teintes qu'on aurait déposées sur la toile desséchées à demi avant qu'on ait eu le temps de les unir et de les modifier. Cet inconvénient, à la vérité, est bien vite réparé, puisqu'en attendant que ces couches premières soient tout-à-fait sèches, on pourra les recouvrir de nouveau, ce qui se répéterait facilement quatre ou cinq fois dans une journée; mais on risquerait de laisser subsister des dessous grossiers et gênants, si on faisait sécher les couleurs avant de les avoir suffisamment peintes et fondues.

« C'est ici le lieu de démontrer un des avantages de cette peinture, celui d'être rendue à volonté, plus ou moins prompte, ou plus ou moins lente à sécher, et cela sans qu'il en résulte un inconvénient matériel (il ne s'agit pour cela que d'user d'huiles plus ou moins volatiles); ou si l'on use d'une huile lente à se volatiliser, il ne s'agit que d'accélérer son évaporation par le moyen du feu. Ainsi veut-on que la matière sèche promptement, au lieu de mélanger ou de broyer les couleurs avec un gluten composé soit d'essence de cire, soit d'essence d'aspic ou de lavande, essences qui sont un peu lentes à sécher (et c'est ainsi qu'il convient de les avoir ordinairement), il faut se servir pour liquéfier le gluten, d'une huile plus volatile,

telle que l'essence de pétrole, de citron, ou toute autre, qui ne puisse pas gâter les teintes, comme le ferait l'essence de térébenthine.

« Veut-on, au contraire, que les teintes soient lentes à sécher, on introduit alors dans les couleurs un peu d'huile volatile, de cire ou de copahu, ou toute autre qui soit propre à cet effet; on peut aussi, je le répète, pour accélérer la dessiccation, user du cautérium qu'on expose, avec les précautions nécessaires, devant la partie que l'on veut sécher; alors l'huile volatile s'échappe, et la résine et la cire restant sèches, elles peuvent, après avoir été lustrées et serrées, être immédiatement recouvertes par d'autres couches de peinture.

« Au surplus, avec le liquide ordinaire, tel que l'essence d'aspic ou de lavande, on a bien assez de temps pour fondre, lorsqu'on y introduit assez de gluten, et qu'on n'abandonne pas une place pour en peindre une autre, comme on a coutume de le faire à l'huile, sans qu'on soit surpris, dans ce dernier procédé, par le dessèchement; quant à l'huile de cire, elle donne tout le temps nécessaire pour peindre. On imaginera probablement que l'addition de quelques gouttes d'huile d'œillet ou de lin suffirait pour ralentir de beaucoup la dessiccation; mais l'on doit exclure l'huile fixe, à moins qu'on ne l'introduise selon certaines proportions ou quantités.

« Je passe à une seconde précaution nécessaire à cause de la nature des huiles volatiles, je veux dire leur qualité pénétrante et dissolvante, qualité qui tend à détremper les teintes du dessous lorsque le pinceau passe et repasse dessus pour couvrir d'une seconde

couche de couleurs ces dessous. Dans la peinture à l'huile, cet effet n'a pas lieu, et la teinte une fois séchée, une seconde teinte, frottée et couchée sur la peinture, ne la détrempe aucunement, à moins qu'on ait introduit dans cette seconde teinte quelque essence, quelque liquide très-mordant ; mais, dans notre nouveau procédé, la teinte qu'on applique dérangerait quelquefois celle de dessous, si l'on n'usait de quelques précautions. D'abord il faut savoir que plus la teinte du dessous est récemment peinte, plus est elle facilement soluble et divisible par celle qu'on y superposera ; et que plus elle est anciennement peinte ou desséchée, moins elle est susceptible d'être détrempée et enlevée par les liquides pénétrants. Cette observation doit déterminer à laisser quelque intervalle pour attendre le dessèchement que peut d'ailleurs accélérer, je le répète, le moyen du feu ou de la cautérisation. »

M. Paillot de Montabert fait observer encore que pour la plus grande solidité de la peinture et pour éviter plus facilement aux inconvénients dont on vient de parler, c'est de répéter fréquemment ce qu'il appelle les lustrages et les cirages ; on pourra par ce moyen isoler les premiers travaux des autres couleurs que l'on vient apposer ensuite assez complètement pour une main un peu exercée.

Quant à la manière d'apposer les légères couches de gluten qui doivent restituer finalement la transparence et le brillant sur tous les points, l'auteur conseille de ne se servir que du ponce afin de n'avoir que des couches unies, minces, égales, que l'on peut réitérer aussi souvent que cela est nécessaire. L'usage du pin-

ceau a des inconvénients, il peut détremper et enlever par le frottement un peu rude de ses poils, les teintes de-dessous ou déposer trop de gluten.

L'auteur dit, en outre que les glacis s'exécutent de même et beaucoup mieux qu'à l'huile, et qu'ils font beaucoup plus d'effet, parce que les lamelles du gluten laissent mieux traverser les rayons que ne le font les pellicules un peu nébuleuses de l'huile, et qu'ensuite ce gluten ne pousse point au noir, en telle quantité qu'on le superpose, tandis que les glacis réitérés à l'huile exercent toutes sortes de ravages.

Ce qui caractérise plus particulièrement les travaux de M. Paillot de Montabert relativement à la peinture encaustique, c'est la dissolution du copal et ses procédés relatifs à l'huile volatile de cire.

« Quoique plusieurs chimistes aient prétendu, dit l'auteur, avoir dissous le copal, et que Tingry ait dit à ce sujet des choses nouvelles, mais que l'expérience n'a pas toujours confirmées, quoiqu'enfin Watin ait parlé en deux mots de la torréfaction du copal, comme seul moyen de faire fondre cette résine, on peut avancer que les livres qui traitent du vernis en général, n'ont jamais considéré cette substance comme étant fusible complètement, sans l'intermède des huiles fixes, et une persuasion presque générale subsiste au sujet du copal, c'est qu'il est insoluble dans les huiles essentielles, dans l'esprit-de-vin et même dans l'éther. Les moyens particuliers indiqués dans les livres où l'on prétend avoir dissous le copal sont douteux ou difficiles à mettre en pratique, et les praticiens les ignorent aujourd'hui. »

Enfin l'auteur, éclairé par un accident qui semblait

devoir contrarier l'expérience chimique qu'il venait d'entreprendre, a reconnu que le feu seul était le moyen le plus simple de liquéfier le copal qui doit être introduit dans la peinture à la cire.

Voici son procédé : « Prenez une cafetière en terre vernissée, jetez du verre concassé dans le fond du vase afin que le copal ne s'attache pas aux parois inférieures du vase et ne brûle pas ; déposez dans le vase le copal brisé en fort petites masses ; le copal étant en poudre ne se dissoudrait pas vite, il s'agglomérerait en masses et offrirait moins de surfaces en contact avec le calorique. Lorsque le tout est très-chaud, remuez avec une spatule de fer (une petite tringle de rideau un peu courbée au bout est très-bonne) ; après quoi introduisez l'essence chauffée. Lorsque le copal sera sur le point de se fondre, il écumera et montera assez précipitamment ; il faut tâcher d'empêcher cette écume ou plutôt cette mousse d'ébullition, en replongeant la spatule refroidie, en remuant beaucoup et en retirant de temps en temps du feu la cafetière à l'aide d'une pincette de fourneau. Lorsque le copal est fondu et définitivement retiré du feu, on attend, pour verser l'essence suffisante, que le degré de calorique soit un peu baissé, parce que sans cela l'essence s'enflammerait. Ce n'est donc qu'après quelques minutes qu'on la verse, ayant eu soin auparavant de la faire chauffer ; on l'introduit petit à petit en remuant avec la spatule ; puis pour connaître le degré de liquidité, on en prend une goutte que l'on dépose sur un corps froid et non poreux, et avec le doigt, on tâte si elle est trop épaisse et s'il faut y ajouter plus d'essence. Quand la fusion est opérée, on passe la liqueur

à travers le crêpe, on bouche le vase, et on la laisse déposer et se clarifier. Toutes les essences peuvent s'incorporer avec le copal par les mêmes procédés.

« Il y a sûrement des manières meilleures d'opérer. On m'a indiqué le procédé du bain-marie dans l'huile bouillante, c'est-à-dire qu'il faut plonger la fiole contenant le copal dans un vase d'huile bouillante sur le feu. Je sais que plusieurs chimistes sont parvenus à fondre le copal sans huile, mais ils n'ont pas fait connaître leur secret. Je m'en suis tenu au moyen que je viens d'indiquer; il est bon, et souvent j'ai obtenu un gluten très-blanc par ce moyen. Le choix du copal, l'espèce de fourneau et la manipulation sont pour beaucoup dans le succès. »

Voici le procédé pour l'huile volatile de cire, comme dissolvant le plus avantageux.

Cire jaune et chaux vive (égales parties); faire liquéfier le tout ensemble dans une bassine, afin d'en former des boulettes; introduire ces boulettes dans une cornue de grès; cette cornue étant placée dans un fourneau de réverbère, chauffer par degrés jusqu'au rouge. Quelques gouttes d'eau passeront d'abord, puis l'huile volatile.

Ordinairement on obtient 450 à 500 grammes par chaque kilogr. de cire. Les premiers produits de la distillation sont les moins chargés de l'odeur d'empyreume ou de feu; en redistillant on obtient cette liqueur très-peu colorée.

L'auteur ne voulant point s'arrêter à plusieurs objections qu'il présume pouvoir être faites par les chimistes, insiste sur ce qu'il regarde comme le point important, la possibilité d'obtenir l'huile volatile. Dans

son emploi avec les couleurs, la volatilisation est lente et peut être accélérée par le feu suivant le besoin, et en outre il ne reste dans le liquide aucune existence de chaux.

« Je me félicite beaucoup, dit-il, d'avoir eu recours à ce liquide peu ou point connu, et sur lequel même ne comptent pas tous les pharmaciens auxquels on propose de le fabriquer. »

Nous indiquerons d'après le même auteur quel parti on peut tirer de cette huile volatile dans la peinture à l'huile proprement dite. Voyez *huile*.

Quand un tableau fait à l'encaustique est terminé, il lui faut une couche finale et conservatrice. Cette couche doit être de cire pure bien lustrée, bien polie, serrée et suffisamment épaisse. Le cautérium, quoique nécessaire d'abord pour bien lier les parties entre elles, pourrait laisser à la surface des luisants inégaux : la couche de cire met la surface dans un état uniforme.

Il y a deux moyens pour procéder à cette couche uniforme. Le premier c'est de liquéfier la cire à l'eau, d'en déposer une couche et de la laisser sécher. Cette couche devient blanche comme une poudre qui aurait été déposée également. Il faut la faire fondre par une douce chaleur, polir avec un rasoir, puis lustrer le tout en frottant. Le second moyen, c'est d'amollir de la cire, en y introduisant, lorsqu'elle est fondue, quelques gouttes d'huile volatile, et de prendre un peu de cette pommade dure sur le pouce, et de l'étendre sur le tableau en frottant souvent (1).

(1) Procédé donné par l'auteur pour obtenir la cire liquéfiée à l'eau. Moyen qu'il regarde comme préférable à l'emploi des alcalis.

• Amollissez la cire en y introduisant, lorsqu'elle est fondue et que

M. Paillot de Montabert donne aussi des observations sur une peinture encaustique que l'on obtiendrait par l'intermède de l'eau et sans huile volatile ni huile

la vase est retirée du feu, trois ou quatre gouttes d'huile volatile d'aspic; ajoutez dans la cire ainsi amollie et divisée par ce mélange, quelques cuillerées d'esprit-de-vin bien rectifié; cet esprit-de-vin bouillonnera et s'évaporerait aussitôt. Ajoutez-en d'autre, et remuez la cire qui, en se refroidissant, se mettra en flocons et en état de division. Battez bien avec une spatule, et ajoutez de temps en temps de l'esprit-de-vin tiède; la cire, au moyen d'une agitation non interrompue, se divisera et se liquéfiera. Il ne s'agira plus alors que d'y introduire l'eau afin d'atténuer le mordant de l'esprit-de-vin et afin d'obtenir une liqueur fluide, ce qui s'opère sans grande difficulté, ainsi que nous allons l'indiquer. L'eau se lie donc à l'esprit-de-vin, l'esprit-de-vin se lie à l'huile volatile, et l'huile volatile tient la cire en division; mais un moyen particulier est nécessaire pour la plus complète division, que nous nous permettons d'appeler ici liquéfaction, c'est le broiement à l'aide d'une molette. En broyant donc, ou plutôt en mêlant avec l'eau ce mélange, on obtient une espèce de lait de cire, que l'on passe par un gaze ou un crêpe afin de ne l'avoir chargé que des molécules les plus ténues et les plus divisées. Couvrez de cette liqueur ou de cette eau cireuse le tableau, en l'apposant avec un blaireau large et serré, et laissez-la sécher, vous obtiendrez une vraie poussière de cire également déposée; ensuite vous opérerez l'adhérence et la fusion par un feu doux et vous lustrerez. Cette lame de cire sera diaphane et insoluble à l'humidité. Ce procédé peut être utile dans d'autres opérations étrangères à la peinture, et quoique bien simple, il paraît être une espèce de découverte.

» Quant au cirage avec le ponce, on commence par frotter légèrement sur une partie nette de sa palette la portion de cire qui est adhérente à son ponce de manière à préparer une facette qui, glissée légèrement en différents sens sur la portion du tableau que l'on veut couvrir la première, y déposera une lamelle de cire extrêmement mince, qui deviendra bientôt transparente, lisse, luisante et qui criera sous le doigt. Cette première préparation étant faite sur tout le tableau, on s'assure par sa dureté si elle est bien sèche, si toute l'essence est évaporée, et l'on recommence un nouveau frottement à la cire, ensuite un linge doux et non pelucheux et plié en tampon pourra

fixe. Il pense que les préjugés des artistes leur feront peut-être admettre sans répugnance un procédé qui se rapporte beaucoup à celui que Raphaël, que Tiziane, Corrégio, etc., employèrent dans leur jeunesse, un procédé enfin que pratiquaient jadis les Masaccio, les Guido de Sienne, les Giotto, les Fiésole, etc.

La sarcocolle, dissoute dans l'eau, et appliquée sur la toile ou sur le panneau, produit une couche aussi diaphane et moins aride que la gomme arabique. La sarcocolle (1) ayant de l'affinité avec la cire par sa portion résineuse, et avec l'eau par sa portion gommeuse, on peut y introduire une certaine quantité de cire; le feu et le lustrage donneraient la transparence suffisante; une dernière couche de cire, traitée comme dans le procédé ci-dessus, en assurerait la conservation.

M. P. de M. a aussi employé avec succès le jaune d'œuf, qui a la propriété de dissoudre les résines; il s'incorpore, dit-il, facilement avec du copal dissous dans l'essence de lavande, et il peut se mêler avec la

servir, quand cette couche sera sèche, à la serrer et à la lisser. S'il se trouvait des cavités, on emploierait la pointe d'une estompe de peau blanche pour la remplir de cire, en ayant soin de faire venir la transparence par le frottement, et avec cette même pointe qui atteindra plus facilement les enfoncements. L'auteur conseille de faire usage du rasoir aussi souvent qu'il sera besoin pour égaliser la surface. Il pense que l'on peut aussi se servir de préle, de poudre de ponce très-fine, frottée avec un petit tampon de toile mouillée: les vergettes plus ou moins douces peuvent aussi donner à la cire le poli et la transparence.

Il est important de n'employer que de la cire débarrassée de tous corps étrangers. L'auteur dit n'en avoir jamais employé d'autre que celle qui se fabrique pour les perles.

(1) La sarcocolle exude du *penæa sarcocolla*, arbrisseau qui croît dans l'Afrique septentrionale.

résine élémi, avec la résine mastic, etc., et être missible avec l'eau, malgré son association avec la cire qu'on y ajouterait.

Le jaune d'œuf, sans addition d'eau, est assez lent à se sécher ; il permet la fonte des couleurs qu'on lui associe.

La gomme de cerisier, indiquée par Théophile, a peut-être, par son mélange avec le jaune d'œuf, quelque avantage qu'il faudrait connaître.

Le camphre amollit et liquéfie même les résines ; on pourrait le mêler comme dissolvant avec l'œuf, puis le laisser évaporer.

Du reste, M. P. de M. a remarqué que le mélange d'œuf, de copal, d'huile volatile de cire et d'eau, était assez long à se dessécher. On trouvera dans le huitième volume de son traité de peinture, une foule d'autres indications, recherches, renseignements et expériences qui seront d'une grande utilité aux artistes qui voudront adopter la peinture encaustique. Il termine toutes ses observations par l'indication d'un procédé qu'il regarde comme excellent pour ébaucher à l'encaustique.

Nous le donnons ici tel qu'il l'a donné lui-même.

« Prenez un panneau comme on prépare ceux qui doivent servir à l'encaustique (1) ; composez la couche dernière de poudre de ponce, et mettez très-peu de cire, de manière que sous le doigt on sente un grain sec, et que cette couche ne reluisse pas par le frottement. On obtiendra le même résultat si on saupoudre de ponce une couche de gluten avant qu'elle ne soit sèche, et si on époussette ensuite le superflu. Ebauchez

(1) Une toile ou un panneau préparés à l'huile ne seraient pas propres à recevoir la peinture encaustique. Voyez *Impression*.

le tableau avec des pastels composés exprès, c'est-à-dire composés avec les couleurs belles et solides que l'on emploie ordinairement à l'encaustique ; les blancs étant de blanc de plomb. Quand toute cette ébauche sera faite à l'aide du doigt et de l'estompe, et quand elle aura été légèrement époussetée, jetez dessus la cire liquéfiée en émulsion et dont nous avons parlé, mais jetez-la par aspersion en forme de brouillard, à l'aide d'une brosse secouée exprès, ou bien couvrez tout le tableau avec des lames de cire très-minces, puis chauffez et fondez. Le pastel par ce moyen sera emprisonné. Egalisez ensuite le panneau avec une lame de rasoir, et vous pourrez reprendre et finir par le procédé ordinaire. Cette invention est précieuse en ce qu'elle permet au peintre de pousser très-loin son travail préparatoire, et en ce qu'elle offre plus de ressources et plus d'attraits que n'en offre l'emploi des *cartons*. On sait jusqu'à quel haut degré de fini on peut porter le pastel traité ainsi à l'estompe, et combien il est commode d'effacer et de corriger par ce procédé. Pour ceux qui savent ébaucher un tableau au lavis, sans beaucoup de gomme, ils pourront, ajoute l'auteur, se dispenser de ce pastel ; il faut aussi remarquer que les lavis sans gomme et à l'eau pure sont bien plus solides et imperméables sous la cire que les lavis chargés de beaucoup de gomme.

Nous terminerons cette instruction sur l'encaustique par quelques observations que nous avons trouvées dans le premier discours de M. EMERIC-DAVID sur la peinture moderne.

« Une de nos erreurs les plus fatales, dit-il, a été de croire que toutes les peintures trouvées sur les murs

antiques, ou que du moins le plus grand nombre, étaient des fresques, et que ce genre de peinture était le plus usité chez les Romains et chez les Grecs. Il s'en est suivi que le plupart des grands maîtres italiens ont exécuté leurs principaux ouvrages de cette manière, et nous voyons aujourd'hui avec regret que ces chefs-d'œuvre, déjà fort endommagés, sont menacés d'une ruine prochaine (1). »

ENCOLLAGE. — Préparation de colle que l'on étend

(1) « Pendant longtemps, ajoute M. Emeric-David, la plupart des artistes et des antiquaires ont paru persuadés que les anciens ne peignaient sur les murs qu'à fresque, ou du moins que cette manière de peindre était chez eux la plus générale. Les mots de *peinture sur les murs* et celui de *fresque*, étaient devenus en quelque sorte synonymes. L'empire de l'habitude était si puissant que les traducteurs appelaient du nom de *peinture à fresque* les peintures exécutées sur les murs dont les auteurs anciens n'indiquaient pas le procédé, et lorsqu'ils rencontraient dans les textes originaux les mots de *peinture à la cire*, de *cire fondue*, ou d'autres semblables, fort souvent ils n'en faisaient pas mention. Caylus, à qui les arts ont l'obligation d'avoir rappelé l'attention de l'Europe sur la peinture à l'encaustique, fit des recherches insuffisantes; il attaqua cette erreur, et ne la détruisit point. Depuis que cet illustre amateur a écrit, on a pris encore pour des fresques des peintures où l'on a reconnu la présence du *minium*, et l'on a vu que les couleurs étaient *incorporées à du bitume*. D'un autre côté, l'abbé Réqueno, qui a retrouvé par ses expériences les principaux éléments de l'art de peindre à l'encaustique, et qui en a rendu la pratique familière à plusieurs artistes, s'était pénétré d'un tel enthousiasme pour sa découverte, qu'il allait jusqu'à croire que les anciens ne peignaient point à fresque, ou du moins que leur manière de peindre à fresque différait beaucoup de la nôtre; il a seulement prouvé qu'ils y apportaient beaucoup plus de précautions et de soins que les modernes. Il serait impossible de bien connaître les procédés usités chez les peintres du X^e siècle, si on ne fixait d'abord ses idées sur ces questions importantes. Elles doivent d'ailleurs inspirer un grand intérêt. Comment se dire sans regrets que si Michel-Ange et Raphaël eussent exécuté les peintures du Vatican à

sur les panneaux, toiles ou papiers pour peindre à la détrempe ou à l'huile.

ENFONCEMENT. — On appelle *enfoncement* dans le tableau, l'éloignement successif des objets à partir du cadre.

ENLEVAGE. — C'est une opération qui consiste à séparer la couleur d'avec la toile, le bois, ou le mur sur lequel il a été peint, et appliquer cette couleur sur un autre subjectile. L'enlevage est très-différent de l'entoilage.

ENLUMINER. — On entend par *enluminer*, colorer par teintes plates ou au lavis.

ENTOILER. — Fortifier la mauvaise toile en collant derrière une toile neuve.

ESTOMPES de topinambours et de sureau. — On sait que les dessinateurs emploient pour étendre le crayon, des cylindres faits avec de la peau roulée sur elle-même, et dont les extrémités sont taillées en cônes allongés; un moyen simple et peu coûteux de remplacer cette estompe (c'est ainsi que l'on nomme cet instrument), c'est de tailler les tiges moelleuses du topinambour (*helianthus tuberosus*) ou du sureau (*sambucus nigra*) à la manière ordinaire des dessinateurs, on récolte les tiges de ces plantes que l'on laisse sécher à l'ombre, et lorsqu'elles sont bien desséchées, on les coupe par morceaux de la longueur voulue, puis on les taille pour les mettre en usage. A l'aide de ce simple

l'encaustique, ces chefs-d'œuvre conserveraient encore toute leur fraîcheur ? »

Les anciens employèrent sur les murs trois sortes de peintures : la fresque, l'encaustique au pinceau et la détrempe vernie.

moyen, on se procure une grande économie, mais on a encore l'agrément d'obtenir un fini, un moelleux dans son dessin, qu'on ne parvient pas à donner avec les estompes des marchands. On recommande cet usage aux dessinateurs à la mine de plomb.

ETUDE DU MODÈLE. — Quand l'étude de l'anatomie est devenue familière à l'élève, quand son œil peut assigner une place à chaque muscle et que sa main obéissante peut tracer rapidement les formes du corps humain, il est temps de lui faire étudier la nature d'après le modèle vivant. Ce modèle doit être pris de préférence dans l'âge viril, intermédiaire entre celui où les formes des muscles ne sont encore, pour ainsi dire, qu'indiquées et celui où elles sont trop prononcées ou déformées, c'est-à-dire entre l'enfance ou l'adolescence, et la vieillesse ou la décrépitude. Ce modèle doit d'abord être étudié dans l'attitude du repos, le corps droit et bien assis sur les reins, aucun muscle n'étant trop en saillie ni trop déprécié, de manière à ce que l'élève ne soit pas embarrassé dans une étude toute nouvelle pour lui. Puis il copiera petit à petit des poses plus penchées et plus accentuées afin de se rendre bien compte, d'après le nu, de tous les mouvements qui changent les formes des muscles par la tension ou le gonflement, et de posséder par la pratique une science qu'il ne connaît que par la théorie. Il est également utile de lui faire exécuter, à ce moment, d'une manière exacte et précise, les différences qui existent entre l'homme et la femme, supposés du même âge, sous le rapport des proportions et sous celui des formes, soit pour les parties de la charpente osseuse, soit pour celles du système musculaire.

ÉTUDES. — On a appelé *études* certains morceaux d'essai en peinture pour les distinguer des ouvrages entiers et complets. On conçoit que ces morceaux d'études sont sans nombre et de toute espèce. Des pieds, des bras, des têtes, des branches d'arbres, des cascades, des draperies : toutes ces représentations séparées, exécutées soit au crayon, soit en couleur, sont des études préparatoires. Mais comme l'amour-propre sait tirer parti de tout, plusieurs peintres, qui n'ont pas su conduire à terme une figure ou un ensemble quelconque, donnent à ces ouvrages le nom d'étude, et le public y est pris assez souvent, surtout lorsque l'artiste a eu soin de laisser quelques parties non achevées, telles que le fond et certains accessoires, même des parties principales. Il est bon de signaler cet abus, parce que les élèves encouragés, lorsqu'on leur achète ces essais ou ces études, s'accoutument à ne point compléter un bout dans le cadre, et à ne point s'astreindre à cette unité de convenance, de style, de caractère et d'exécution qu'il est si important de posséder pour atteindre le but de l'art.

EXÉCUTION. — Manière dont est peinte, dont est touchée, dont est exprimée par le pinceau, telle ou telle partie d'un tableau. On conçoit encore que l'exécution peut s'étendre jusqu'à l'art de rendre avec expression et sentiment les effets adoptés quant au clair-obscur et au coloris. Quelques critiques ont appliqué ce mot au coloris, au dessin, à la douche, à l'harmonie, etc., en sorte qu'ils l'ont rendu synonyme de *style*, mot assez vague par lui-même.

EXPRESSION. — On entend en général par ce mot que tout est bien et fortement exprimé dans le sujet,

dans les figures et dans les objets d'un tableau. Ce terme est trop vague pour signifier les passions ou les mœurs rendues par la physionomie.

(Tête d'expression.)

F

FABRIQUE. — On a donné le nom de *fabrique* aux bâtiments qui décorent les paysages. Lorsque ces bâtiments ne sont que de simples chaumières, on les appelle *Fabriques rustiques*.

FAUVE. — Couleur tirant sur le roux-brun.

FAUX-JOUR. — On donne aussi le nom de *faux-jour* à celui qui est opposé au jour sur lequel le peintre a compté pour ses effets. C'est ainsi qu'un tableau très-clair fait peu d'effet dans un jour très-clair lui-même, et qu'un tableau fort de bruns paraît tout noir sous un jour sombre, etc.

Un tableau placé à contre-jour est nécessairement à *faux-jour*, puisqu'il est placé à l'opposé du jour, et qu'il mire la lumière ; mais un tableau peut être à faux-jour sans être à contre-jour. Il est à faux-jour de deux manières : 1° si la direction du jour qui l'éclaire est contraire à celle du jour qui est supposé éclairer dans l'imitation les objets représentés ; 2° il sera à faux-jour, s'il est placé sous un jour louche, double, ou auquel se joint un jour de reflet. Ce sont encore des faux-jours quo les jours de reflet colorés qui se mirent sur le tableau.

FIGURE. — On entend, par ce mot, la représentation de l'ensemble du corps humain. On dit *figure entière*, *demi-figure*, lorsque l'on ne veut pas que les

figures principales d'un tableau soient de grandeur naturelle : lorsqu'on veut les représenter moins grandes que nature, il est important que la diminution soit très-sensible, au moins de moitié, sans quoi la représentation donnera l'aspect d'une *nature* petite. Il en est de même pour la sculpture, à moins que des objets environnants ne soient, pour ces figures, des points de comparaison.

FINI. — Le fini est le résultat de l'application soutenue de l'étude suivie et recherchée du soin assidu, enfin que l'artiste a la force ou la patience de mettre dans tout son ouvrage et non la propreté et le poli dans l'exécution, la minutie froide et stérile du pinceau, l'attention des petits détails, etc.

FIXÉ. — Petite peinture à l'huile faite sur un tafetas, et rendue adhérente, par le moyen d'une gomme, à une glace qui lui tient lieu de vernis.

FLOU. — Signifie fondu, moelleux, adouci et velouté.

FONCER une couleur. — C'est la charger, la rendre plus énergique en teinte et non plus intense en ton, ou bien non distendue et délayée, mais comme serrée et pressée.

FOND. — Le fond d'un tableau est le champ sur lequel les figures se détachent, et, par une plus grande extension, ce mot s'entend des plans reculés du tableau. On dit fond d'architecture, fond de paysage.

Reynolds dit d'après Dufresnoy : « Que le champ de votre tableau soit vague, fuyant, léger, bien uni ensemble de couleurs amies, et fait d'un mélange où

il entre de toutes les couleurs qui composent l'ouvrage, comme serait le reste d'une palette, et que réciproquement les objets participent de la couleur de leur champ. »

Ces conseils, qui paraissent fort simples et d'une facile application dans la pratique, ne signifient pourtant à peu près rien lorsqu'on en vient à l'exécution, si ce n'est qu'il est important de maintenir toutes les parties d'un tableau dans l'harmonie. Les restes d'une palette (qui ne sont point à dédaigner), confiés à un pinceau inhabile, ne donneront aucuns bons résultats ; et d'ailleurs ce *vague*, ce *fuyant*, ce *léger* que l'on recommande, ne pourraient guère s'entendre que d'un seul genre d'effet, et particulièrement pour le portrait. Dans une réunion de plusieurs figures, le peintre peut être amené à recourir, pour chacune d'elles, aux partis les plus opposés. Reynolds connaissait toute la difficulté et toute l'importance des justes rapports d'une figure avec les parties sur lesquelles elle doit se détacher. Nous rapporterons, à ce sujet, ce qu'il raconte lui-même de Rubens :

« Rubens ayant été prié de prendre pour élève un jeune peintre, la personne qui le lui recommandait chercha à l'y engager plus promptement, en disant que le jeune homme était déjà un peu avancé dans l'art, et qu'il pourrait lui être utile pour peindre les champs de ses tableaux. Rubens sourit de cette simplicité, et répondit que si l'élève qu'on lui proposait était en état de peindre les fonds de ses tableaux, il n'avait plus besoin de ses conseils, puisque la disposition et la distribution de ces fonds demandent les plus profondes connaissances de l'art. »

Fond se dit aussi de l'impression de la toile ou du panneau. Voyez *Impression*.

FRACAS. — Ce mot se dit de certains *tableaux de batailles* ou de scènes tumultueuses où l'artiste a su mettre du fracas dans sa composition. Il y a des sujets dont le mode ne comporte pas ce fracas. On a dit que dans certains tableaux, appelés *tableaux d'apparat*, on pouvait introduire un peu de fracas.

FRANCHISE. — La franchise d'exécution, dans le dessin, dans la couleur, dans la touche, annonce de la science, de l'expérience et de l'habitude. Quand à toutes ces acquisitions se joint le *sentiment*, cette franchise prend tout le caractère dont ce sentiment est doué lui-même.

FRESQUE. — La fresque est une peinture en détrempe, que l'on exécute sur un enduit frais. Les couleurs détrempées à l'eau et appliquées sur un enduit de chaux et de sable, pendant qu'il est encore humide, s'incorporent avec lui, le colorent assez profondément, et sont aussi durables que le ciment.

Le procédé de la fresque est antique. Nous avons dit déjà que les anciens employèrent sur les murs trois sortes de peintures : la fresque, l'encaustique au pinceau et la détrempe vernie. Il paraît que les anciens polissaient quelquefois leurs fresques avec un soin extrême, et comme ils donnaient aux diverses touches de mortier une grande solidité, des fragments de ces peintures, enlevés de dessus les murs, servaient à former des tables et étaient conservés comme des objets de curiosité.

Comme la fresque est une peinture beaucoup moins

commode que l'encaustique, les anciens lui préférèrent ce dernier procédé et même la détrempe *cautérisée*.

M. Paillot de Montabert pense que si les modernes ont beaucoup peint à fresque, c'est parce que le procédé à l'huile sur mur offre des résultats fort altérables, parce que la peinture en détrempe est moins durable que la peinture à fresque, et enfin parce que le procédé encaustique ayant été perdu, certains maîtres habiles produisirent, au ^{xv}^e siècle, des peintures fameuses exécutées par le procédé à fresque. Il croit que si les modernes eussent connu le procédé encaustique de l'antiquité, ils n'eussent jamais confié à la fresque leurs compositions. Mais, dit-il, Raphaël, Michel-Ange, Corrégio, etc., avaient opéré de cette manière ; ils avaient laissé derrière eux la fresque de P. Perugino, de Giotto, etc. ; il était naturel que les Carracci, les Dominichino, les Guido, les Guerchino, les Zuccherò et plus tard les Mengs, et enfin les Mariano-Rossi, perpétuassent cette manière de peindre. Il ajoute :

« Je pense qu'on cherche à renouveler aujourd'hui la fresque en France, parce qu'on croit et que l'on cherche à faire croire qu'elle est la peinture des grands sujets et des grands peintres ; parce que l'emploi de ce procédé est toujours lié à l'idée de peintures chrétiennes, de peintures propres à terminer, à réparer la décoration de nos églises ; mais dans le fait, c'est un faible service qu'on rendra à l'art et aux temples, que d'assigner exclusivement ce genre de procédé matériel aux artistes chargés de grandes compositions. »

M. P. de M. en donne pourtant le procédé ; il s'appuie des observations du père Pozzo, jésuite, connu

par son traité de perspective et par sa voûte peinte à fresque. M. Mérimée donne aussi ce procédé dans son ouvrage sur la peinture à l'huile. Nous emprunterons à ce dernier ce qu'il dit sur les couleurs qui peuvent être employées dans ce procédé. Il pense que l'on a exagéré la solidité de ce genre de peinture; mais qu'elle a des avantages qui la rendent particulièrement propre à la décoration des édifices. Il remarque avec raison que le mat de cette peinture est très-favorable pour le spectateur, en ce qu'elle ne renvoie aucune de ces lumières que produit le luisant de la peinture à l'huile. Mais si l'on peut, comme l'indique M. Paillot de Montabert, éviter les luisants dans la peinture encaustique, la solidité du moyen dédommagerait amplement de la complication du procédé.

Au reste, quoique la ressource de la palette soit beaucoup moins étendue que dans la peinture à l'huile, il y a des exemples remarquables par le coloris, et suivant M. Mérimée, il paraîtrait qu'indépendamment du sentiment qui peut donner des résultats plus ou moins heureux, l'énergie à laquelle on peut arriver tient aussi au procédé suivi dans l'application de la couleur.

La durée de cette peinture étant subordonnée à celle de l'enduit qu'elle recouvre, la préparation de cet enduit exige, de la part du peintre, la plus grande attention (1).

Le mur sur lequel on doit peindre à fresque doit recevoir un *crépi*, un premier enduit, qui y adhère le plus fortement possible; pour cela, il ne faut pas le

(1) On a pour la composition des mortiers durables, des ouvrages excellents publiés sur cette matière : *Delafaye, Fleuret, Vicat, Raucourt*, de Charleville.

coucher sur des pierres lisses, il faut que toute la surface soit entaillée soigneusement, de manière à lui assurer, par de profondes rugosités, une fixité inaltérable.

Le premier crépi se compose d'excellente chaux hydraulique et de pouzzolane, ou du sable granitique assez gros pour produire une surface grenue qui retienne fortement le second enduit.

Le second enduit devant offrir une surface lisse, il faut que le sable soit alors passé au tamis.

M. Mérimée dit que dans le voisinage des manufactures de faïence ou de porcelaine, on pourrait se procurer aisément des débris de gazettes et de biscuit, et que ces matériaux, réduits en poudre, formeraient avec la chaux un mortier très-blanc, sur lequel les couleurs paraîtraient plus brillantes, parce qu'elles auraient plus de transparence.

Quoique l'on recommande d'employer, dans la préparation du mortier, de la chaux éteinte depuis un an, ou au moins depuis six mois, afin d'éviter les gerçures, M. Mérimée assure qu'il n'y a pas de différence entre la chaux éteinte depuis un mois et celle éteinte depuis dix ans. L'acide carbonique contenu dans l'air atmosphérique ne se combine, dit-il, qu'à l'extérieur de la masse de chaux, et ne pénètre pas. Aussi a-t-on trouvé de la chaux enterrée depuis un nombre d'années considérable et que l'on pouvait employer. Pour éviter la gerçure en employant de la chaux éteinte récemment, il conseille d'ajouter au mortier une proportion convenable de carbonate de chaux, ou de le conserver pendant quelques jours à l'abri du contact de l'air, en

le soumettant, au moment de l'employer, à un nouveau battage sans eau (1).

(1) M. Mérimée pense, d'après M. Vicat, que la cause principale des gerçures du mortier tient à l'excès d'eau qu'on y met. M. Vicat, dit-il, recommande d'éteindre la chaux avec le moins possible d'eau, et de n'en préparer que pour employer le lendemain. Il faut, suivant ce savant ingénieur, se procurer de la chaux hydraulique vive de première qualité, la jeter peu à peu dans un bassin imperméable, y amener l'eau au fur et à mesure, et de telle façon qu'elle ait la liberté de circuler dans les vides que les pierres de chaux laissent entre elles, afin que celles-ci puissent en prendre la quantité exactement nécessaire pour passer de l'état solide à celui de pâte forte et non de bouillie molle. Il faut donc empêcher que la matière ne soit labourée et détrempée avec le rabot ou le râteau, comme on le pratique mal à propos à l'égard de la chaux commune.

Après vingt-quatre heures d'extinction, la chaux doit offrir une pâte assez dure pour qu'on ne puisse l'extraire sans le secours d'une pioche. On la rend souple sans eau, par un battage vigoureux exécuté d'aplomb avec des masses de fonte ou de fer assujetties à des manches de bois. Pour cent parties en volume de cette pâte, on prend de cent cinquante à cent quatre-vingts parties de sable; on opère le mélange des matières toujours à l'aide du pilon et vigoureusement. Si malgré tous les efforts il devient impossible de lier le mélange (et des manœuvres vigoureux en viennent toujours à bout quand ils le veulent), on y ajoute de l'eau, mais graduellement et avec réserve; car on ne saurait croire, sans l'avoir vu, qu'un litre d'eau de trop peut noyer un mètre cube de mortier.

Le mortier employé dans les fresques du XIV^e siècle était probablement, comme celui de *Cennino Cennini*, composé de deux parties de gros sable (*sabbioni*) et d'une partie de chaux en poudre (éteinte à l'air) l'un et l'autre passés au tamis. On en préparait la quantité que l'on pouvait employer en deux ou trois semaines, et on laissait reposer quelques jours avant de s'en servir, afin que la chaux fût complètement éteinte, précaution nécessaire pour prévenir les gerçures.

Cennino ajoute: « Lorsque tu voudras appliquer le premier enduit, nettoie d'abord avec soin le mur et mouille-le bien (il ne saurait être trop mouillé); alors prends le mortier après l'avoir rendu souple à force de le remanier avec la truëlle, appliques-en une couche ou deux,

Lorsque le premier enduit est entièrement sec, on trace dessus, au moyen du poncis, les principaux linéaments de la composition ; ce trait sert de guide lors de l'application du second enduit. Toutes les parties du tableau que l'on va transporter sur le second enduit sont dessinées d'avance sur de grandes feuilles de papier très-fort : on en colle même plusieurs les unes sur les autres, pour faire une espèce de carton ; cette précaution est nécessaire à cause de l'humidité de l'enduit sur lequel on veut les appliquer, pour décalquer son dessin et assurer, par ce moyen, la prestesse du travail.

Le second enduit ne s'applique que partiellement ; ce travail se fait sous les yeux du peintre. La couche de cet enduit ne doit avoir que très-peu d'épaisseur, et elle ne doit couvrir que la portion du tableau que le peintre est assuré de terminer dans sa journée. En peu d'instants, cette couche devient assez ferme pour permettre de décalquer le trait de la partie que l'on va peindre. Ce tracé se fait en appuyant plus ou moins, suivant l'épaisseur du papier, ou bien on emploie des papiers découpés, dont on suit les contours avec la pointe.

Dans les petits ouvrages, on ne fait que poncer le trait en le piquant.

On se sert, pour peindre, de brosses et pinceaux de poils fermes et assez pointus. M. Paillot de Montabert recommande de ne pas labourer dans le fond du mortier frais ; l'on conçoit qu'il s'ensuivrait une altération

jusqu'à ce que l'enduit présente une surface égale ; comme ce crépi doit recevoir un autre enduit, aies soin de ne pas le lisser mais de lui donner des aspérités comme celles d'une râpe. »

dans les teintes, et une trop grande humidité empêchant le pinceau de couler, ne permettrait pas de donner au travail la fermeté nécessaire. On se sert de brosses carrées ou plates pour les grands fonds ; le poil doit toujours en être fort long.

Avant de commencer à peindre, on prépare toutes les teintes dans des godets de terre, et on les essaie en les faisant sécher sur des carreaux d'un mortier semblable à celui de l'enduit. Les godets doivent être rangés dans l'ordre que l'on a adopté pour une palette.

Un grand fond exige que l'on ait la précaution de préparer des teintes générales qui suffisent pour sa totalité ; il serait d'une très-grande difficulté de dissimuler les reprises.

Outre les grandes teintes et les teintes de godets, il faut aussi avoir une palette pour les petites parties, qui exigent plus de soin. La palette est de fer-blanc, avec des rebords assez élevés ; elle a au milieu un petit vase pour contenir l'eau.

Les teintes, en s'imbibant promptement dans l'enduit, s'affaiblissent et perdent de leur vivacité : il faut revenir à plusieurs reprises avec les mêmes teintes, et ne pas quitter une partie pour en reprendre une autre, ou la reprendre quelques heures après ; on ne pourrait éviter de faire des taches. On peut néanmoins retoucher son ouvrage, lorsque l'enduit est encore assez frais, par des hachures faites librement et avec art, ce qui donne à cette peinture plus de liant et de fermeté. Les touches heurtées, hardies et savantes, sont toujours maintenues dans l'harmonie par l'air interposé entre le tableau et le spectateur.

Les teintes de la fresque peuvent cependant se fondre absolument l'une dans l'autre, lorsqu'on vient de les poser immédiatement ; on se sert, à cet effet, de pinceaux de poil de porc mous et un peu humectés ; souvent même le peintre se sert de ses doigts pour fondre la teinte dans toutes les parties où il juge à propos de les passer ainsi, ou quand il a trop attendu et que le mortier commence à se durcir.

Lorsque le peintre n'est pas satisfait de quelques parties de son ouvrage, le moyen le plus convenable est de faire abattre l'enduit à l'endroit qu'il veut recommencer, et de le faire couvrir d'un enduit nouveau. Toutes les retouches à sec ne résistent que fort peu de temps.

Cette peinture demande d'autant plus d'assurance et d'expérience du procédé, que le peintre, pressé par le mortier qui se durcit, est obligé, comme on voit, de tracer, de colorier, de terminer chaque jour la partie qu'il a entreprise, sans qu'il soit soutenu par l'ensemble de sa composition, et sans pouvoir profiter des travaux déjà terminés et avec lesquels ce qu'il fait actuellement doit s'harmoniser, puisque les teintes qu'il place n'auront leurs valeurs respectives que quand elles seront parvenues au même degré de dessiccation.

Voici les réflexions de M. Mérimée sur les couleurs que l'on peut employer dans la fresque :

« Les couleurs de la fresque sont en petit nombre : elles se réduisent à celles que la chaux n'altère point, et que l'action de la lumière ne change pas. Dès-lors, on est privé des couleurs les plus brillantes, telles que l'orpin, le chromate de plomb, les laques, le cinabre et les verts de cuivre. (On emploie cependant quelques

verts de cuivre, et, à l'exemple des anciens, on a aussi employé le cinabre.) Les jaunes que l'on emploie dans la fresque sont les ocres de différentes teintes ; le jaune de Naples peut aussi être employé dans les intérieurs.

» Ces mêmes ocres, calcinées, produisent des rouges peu brillants pour les draperies ; mais avec du blanc, elles donnent des teintes de chair très-variées. On peut employer le cinabre en le mettant tremper pendant quelque temps dans de l'eau de chaux ; il perd de son éclat, mais il en conserve encore plus que n'en ont les ocres et les oxydes de fer.

» Les oxydes de fer, à divers degrés d'oxydation, produisent des teintes de rouges variées ; le violet du tritoxyle de fer est terne ; on en aurait un plus brillant en mêlant la pourpre de Cassius avec l'alumine et le calcinant, comme le bleu de Cobalt (1).

» Le bleu est la seule couleur brillante de la fresque ; les anciens ne connaissaient ni le cobalt ni l'outremer employés dans les fresques modernes ; ils se servaient d'un bleu de cuivre dont *Vitruve* a décrit la préparation.

» Les verts se font avec la terre verte de Véroné et quelques verts de cuivre ; l'oxyde vert de chrome pourrait être employé.

» Les noirs sont très-abondants ; la terre noire,

(1) La pourpre de *cassius* est une combinaison d'oxyde d'or et d'oxyde d'étain. Jusqu'à présent il n'a été employé que dans la peinture en émail ; mais en le combinant avec l'alumine et le calcinant, ainsi qu'on le pratique pour le bleu de cobalt, on aurait, dit M. Mérimée, une couleur violette qui s'emploierait bien à l'huile. M. Mérimée en a fait l'essai, et un an d'exposition au soleil n'a pas apporté de changement sensible. M. Mérimée donne le procédé chimique.

comme celle de nos crayons tendres, est d'un très-bon usage. Les noirs de charbon s'emploient également avec succès. Le noir de fumée calciné est le noir le plus intense et qui conserve sa vigueur le plus longtemps.

» Pour les blancs, on se sert de blanc de craie et de chaux à laquelle on a restitué l'acide carbonique qu'elle a perdu par la calcination.

» Ce blanc, appelé *bianco-sangiovanni* par *Cennino*, et sans lequel il assure qu'on ne peut obtenir de belles teintes, se préparait de la manière suivante :

» On mettait dans une terrine de la chaux très-blanche effleurie à l'air ; on la délayait dans beaucoup d'eau, et lorsqu'elle était déposée au fond du vase, on jetait l'eau ; on en remettait de nouvelle, et on continuait ainsi ce lavage pendant une huitaine de jours, après quoi on broyait le blanc déposé, et on en formait des trochisques que l'on faisait sécher à l'air. Plus l'exposition à l'air avait duré, plus le blanc avait acquis de qualité.

» Cette opération assez longue, peut être faite très-promptement. L'exposition de la chaux à l'air a pour objet de lui restituer l'acide carbonique qu'elle a perdu par la calcination. Or, cette restitution peut se faire en quelques instants, soit en faisant passer dans un lait de chaux un courant de gaz carbonique, soit en versant dessus une suffisante quantité d'eau saturée de cet acide.

» Dans l'article *Fresque* de l'*Encyclopédie*, il est dit que les couleurs employées pour la fresque ne se détrempent qu'avec de l'eau pure ; cela n'est pas vrai pour toutes. On ajoute une matière collante aux couleurs qui, comme l'azur, sont tellement arides, que

l'eau s'en sépare trop promptement. Avec de l'eau pure, on ne pourrait les fondre ni même les appliquer en couches unies. *Cennino Cennini* distingue toujours les couleurs qui s'emploient avec ou sans matière collante (*tempera*) ; ainsi, en parlant du blanc appelé *sangiovanni*, il a grand soin de dire qu'il s'emploie sans colle, et en parlant du noir de charbon, il dit expressément qu'il exige l'addition de la colle, aussi bien dans la fresque que dans la détrempe.

» On conçoit qu'une terre argileuse comme la terre verte, le sanguine et l'ocre jaune, qui retiennent l'eau longtemps, n'ont pas besoin d'être délayés avec aucun excipient visqueux ; mais toutes les couleurs qui, comme le sable, ne retiennent pas l'eau, ne pourraient se travailler facilement, sans une matière glutineuse qui les conserve liquides.

» La colle (*tempera*) dont *Cennino Cennini* conseille l'emploi, est composée de blancs et de jaunes d'œufs battus ensemble. On pourrait n'employer que la partie albumineuse seule, ou le sérum du sang, qui est aussi de l'albumine, ou même le sang, pour les couleurs brunes. Ces diverses matières forment, avec la chaux, une colle qui devient insoluble en séchant.

» Quelques peintres délaient avec du lait les couleurs qui ont besoin d'une matière collante pour rester liquides ; la partie caseuse du lait forme, avec la chaux, une colle insoluble après sa dessiccation ; mais au lieu de lait, il vaudrait mieux employer la colle de fromage préparée avec soin.

» L'azur (1), l'outremer, le noir de charbon, sont les

(1) On entend en général par ce mot une belle couleur bleu cé-

seules couleurs pour lesquelles on recommande l'emploi d'une colle; il serait mieux de prescrire en général le mélange de la colle avec toutes les couleurs qui ne retiennent pas l'eau, et par cette raison, ne restent pas longtemps liquides. Cette addition ne fera que rendre l'exécution plus facile, sans rien ôter à la solidité de la peinture, puisque la colle dont on se sert devient insoluble par la dessiccation.

» J'ai dit (continue M. Mérimée), que j'espérais démontrer que la supériorité de quelques fresques, dans le coloris, tenait au procédé suivi dans l'application des couleurs. C'est encore sur l'autorité de *Cennino Cennini* que j'appuierai ma démonstration. »

Après avoir décrit comment il faut préparer une tête, en commençant par les ombres et plaçant progressivement les teintes et les clairs, Cennino Cennini ajoute :

« Il y a des peintres qui, lorsqu'ils ont ainsi préparé une tête, prennent un peu de blanc sangiovanni délayé dans l'eau pure et donnent avec ce blanc quelques touches de clair pour exprimer le relief des parties saillantes; ensuite ils appliquent une teinte rosée sur les lèvres et sur les joues, puis ils reviennent par-dessus avec un peu d'*aquarelle* (couleur de chair) *très-liquide*, et la tête coloriée; il ne reste plus qu'à donner quelques touches de lumière sur les parties saillantes; ce procédé est bon. D'autres appliquent d'abord sur le visage une teinte de chair, puis ils l'ombrent avec un mélange de cette couleur

leste; comme substance, on la désigne sous les noms de *smalt*, *bleu d'émail*, *vert de cobalt*, parce que c'est avec ce métal qu'on la prépare.

» et de vert-brun (*verdaccio*), et terminent par quelques touches de clair. Cette méthode est celle des gens qui ne connaissent pas les ressources de leur art. »

« On ne peut décrire plus clairement le procédé des glacis qui produisent des teintes très-différentes de celles obtenues dans la pâte et beaucoup plus brillantes. Ces glacis doivent s'appliquer en dernier, lorsque la partie que l'on peint est terminée dans la pâte et qu'il ne reste plus qu'à lui donner plus d'éclat ou plus de vigueur. Les premières couches de couleur appliquées sur le mortier frais font corps avec lui ; mais on ne peut pas en mettre une épaisseur indéfinie, et après quelques heures de travail, lorsque la peinture s'est imbue, lorsque l'eau qui rendait la couleur maniable est absorbée, de nouvelles couches de couleurs ne se lieraient plus à la première ; alors on ne peut plus travailler qu'avec des eaux colorées. Les hachures qui se voient dans les fresques de *Raphaël du Dominiquin*, etc., sont de véritables glacis qui font corps avec la peinture du dessous, parce qu'elles n'ont point d'épaisseur (1).

» L'application de ces glacis exige quelques précautions pour ne pas attaquer la couleur du dessous ; aussi *Cennino* conseille de se servir de pinceaux de petit-gris, qui sont extrêmement mous. D'ailleurs, on ne les applique que lorsque la couleur qu'ils doivent recouvrir est devenue ferme par l'absorption d'une portion considérable de l'eau qu'elle contenait au moment de son application.

(1) M. Mérimée les a remarqués sur un fragment précieux d'une peinture de *Luini*, qui faisait partie de la collection de M. de Sommariva.

» Je suis convaincu que c'est en grande partie à l'emploi des glaces qu'on doit attribuer la différence qu'on a remarquée entre les anciennes fresques et plusieurs de celles de nos jours; on a reproché à quelques-unes de celles-ci de ressembler à la peinture en détrempe. En effet, il ne peut y avoir de différence entre les deux espèces de peintures, si les couleurs y sont; dans l'une et dans l'autre, employées dans la pâte, elles seront également opaques. »

M. Ant. Gegenbaur, de Ravensburg, peintre du roi de Wurtemberg, s'est distingué depuis quelque temps par ses peintures à fresque, et surtout par celles qu'il a exécutées dans le palais de Rosenstein, près de Stuttgart, où il a peint les soffites du salon. La difficulté de peindre les soffites à fresque, leur difficile conservation, surtout dans les pays septentrionaux, et l'état déplorable où se trouvent même en Italie les plus belles peintures de ce genre, par suite de l'humidité des murs, et la négligence de ceux chargés de préparer les enduits, ont engagé M. Gegenbaur à essayer si les fresques ne pourraient pas être peintes séparément des murs. Cinq tableaux exécutés à fresque sur la toile ont démontré que cette manière est préférable à la peinture sur le mur, même quand il ne faut recouvrir que des fonds de peu d'étendue. La composition de l'enduit sur lequel cet artiste applique ses couleurs a jusqu'ici été tenue secrète; mais cette découverte est assez importante pour que nous en fassions ressortir les avantages : 1° La chaux qu'on emploie pouvant conserver un certain degré d'humidité pendant plusieurs jours, rend possible un travail plus égal, moins

prompt et plus parfait; 2° aucun crépi ne s'observe dans les tableaux de M. Gegenbaur; 3° le travail si pénible des soffites s'exécute sur le chevalet, ou au moins perpendiculairement; 4° les tableaux encadrés dans le mur peuvent en être isolés au moyen d'une couche de charbon en poudre; 5° on peut les peindre pendant la construction du bâtiment; 6° en cas de réparation de la maison, on les enlève sans danger et sans peine; 7° on peut faire usage de couleurs qui ne réussissent pas dans la manière usitée aujourd'hui; 8° on peut ainsi orner de peintures des voûtes, des arcades et toute espèce de champ concave ou convexe, au moyen d'une construction en toile en planches, qui reproduit exactement la forme de ce champ; 9° le transport n'en est pas plus difficile que celui des glaces. Espérons que l'on profitera de cette découverte, surtout depuis que le coloris à l'huile est devenu sensiblement inférieur à celui des maîtres du xv^e siècle.

FUSAIN. — Charbon à esquisser, fait avec des petites branches d'un arbrisseau nommé *fusain*. Il s'obtient en le faisant brûler dans des vaisseaux fermés.

FUSION. — Le moelleux extrême du pinceau, et la fusion très-douce des tons et des contours, convient quelquefois pour rendre certains effets naturels, quoique peu naturels; mais ce caractère devient un contre-sens, lorsque, par manière, le peintre l'emploie pour des effets naturellement opposés à cette douce fusion, ou pour des sujets dont le caractère ne comporte point la douceur et la suavité de cette fusion.

G

GENRE. — Il peut y avoir différents genres de tableaux, mais il n'y a qu'un genre de peinture. Ainsi on ne doit pas plus dire la *peinture de portraits* que la *peinture d'histoire*. On a été jusqu'à appeler *peinture de genre*, la peinture lorsqu'elle représente des scènes de la vie privée, scènes ou sujets pris dans la classe inférieure de la société. Rien, que la routine, ne peut autoriser un tel langage.

GÉOMÉTRAL. — On entend proprement par ce mot la projection orthographique de l'objet, sous quelque côté ou aspect qu'on le considère, mais abstraction faite de l'effet perspectif ou scénographique. Le *géométral* est donc distinct du *perspectif*; il est distinct aussi du *géométrique*, qui est la mesure réelle de l'objet et de ses superficies.

GLACIS. — Couche très-mince et très-unie de couleur plus ou moins fluide ou glutineuse.

GLUTENS. — Les glutens et les couleurs enveloppées de ces glutens, s'altèrent avec le temps et semblent pousser à travers les couleurs de dessus.

GRISAILLE. — Peinture d'une seule couleur grise, diversifiée seulement par la variété des tons. On les a appelées *monochromes* et *camayeux*; les monochromes jaunes ont été appelés dans un temps *cirages*. Les grisailles les mieux faites sont celles néanmoins qui se rapprochent le plus du ton vrai de l'objet que l'on a à imiter. Ainsi le plâtre, la pierre et le marbre blanc se distinguent parfaitement au premier coup-d'œil.

Les moulures et les ornements des corniches feintes, les tableaux représentant des frises et des bas-reliefs en plâtre, en pierre ou en marbre blanc, sont des grisailles; mais une simple dégradation de teintes obtenues seulement par le *blanc* et le *noir*, donne un aspect froid et faux. On donne le nom de *camayeu* aux peintures qui sont en vert, en rouge, en bleu, etc.

GRANDIOSE. — Le *grandiose* ne provient pas absolument de la dimension, mais des combinaisons qui produisent la grandeur esthétique.

GROUPE. — Réunion de plusieurs figures, assemblage de divers objets qui, mis en contact les uns avec les autres, forment une masse distincte. La grappe de raisin proposée pour donner une idée claire du concours et de la combinaison des lumières partielles dont résulte une lumière générale, n'est, comme je l'ai dit, qu'un moyen ingénieux qui peut entraîner dans le maniéré. Il y a une foule de cas où une agglomération d'objets ne pourrait trouver dans cet exemple une application utile.

Mengs dit que la forme pyramidale est celle qui convient le mieux au groupe. Un groupe, suivant lui, doit être toujours composé d'un nombre impair, comme trois, cinq et sept, etc. « De tous les nombres pairs, les moins désagréables et les moins mauvais sont ceux qui sont formés de deux nombres pairs. Ceux de la première espèce sont, par exemple, ceux de six, de dix, de quatorze, etc.; et ceux de la seconde espèce sont ceux de quatre, de huit, de douze, etc. Chaque groupe doit former une pyramide, et il faut, en même temps, que son relief ait, autant que possible, une forme

ronde; qu'il n'y ait aucune répétition dans la disposition des membres, ni une égale distance entre eux; qu'aucune tête ne se rencontre avec une autre, soit horizontalement, ou perpendiculairement; qu'aucune extrémité, soit tête, main ou pied, puisse former une figure régulière, comme triangle, carré, pentagone, etc. » Mengs poussait fort loin l'observance de tous les calculs : si, par exemple, dit-il, on fait voir la partie du dessus de la main droite, il faut qu'on montre la paume de la main gauche.

Dufresnoy veut que parmi plusieurs figures qui se présentent par-devant, il y en ait quelqu'une qui se fasse voir par le dos, en opposant les épaules à l'estomac, et le côté droit au gauche.

On conçoit que si l'on n'a que de telles ressources à sa disposition, on devient compassé, régulièrement irrégulier et non varié comme les mouvements spontanés, dont la nature donne de si heureux exemples, pour qui ne cherche que là ses préceptes.

Les nombres, dans une œuvre de peinture ou de sculpture, comme dans le discours, ont une haute importance. Le caractère du sujet doit en ordonner la distribution, et quelle que soit l'étendue ou la complication de l'œuvre, on doit se rappeler que tout doit tendre à l'harmonie et à une prompte perception.

L'économie dans la quantité numérique des figures d'une composition, se conçoit très-bien; cependant rien ne peut être prescrit d'une manière positive, et nous savons même que le contraire peut être abordé, si le sujet comporte une telle détermination; mais toujours à la condition d'agir avec promptitude sur le specta-

teur, en répandant de la clarté et de la simplicité jusque dans l'action la plus véhémence, par une savante distribution.

Quant au nombre impair recommandé pour la construction de chaque groupe; quant à la forme pyramidale qui doit leur être affectée ainsi que l'arrondissement en relief de leurs surfaces, mille circonstances peuvent jeter dans des dispositions toutes différentes. Il y a cependant, au fond de cela, quelque chose de vrai; mais il y a une sorte de prescience qui en fait user à propos, comme dans l'accomplissement d'une de ces lois de la nature qui nous subjugent, en nous laissant croire que nous avons seulement consenti. Lorsque nous ne sommes pas conduits naturellement par ces *nécessités premières*, le calcul et le maniéré ont une évidence que le plus haut *talent* ne peut faire pardonner.

H

HACHURES. — Traits parallèles et multipliés du crayon ou du pinceau, dans le but de modeler des formes et aussi d'entrer dans toutes les conditions du clair-obscur.

Il est important de ne pas considérer les hachures comme devant avoir par elles-mêmes un mérite indépendant de l'objet dont elles donnent la sensation. Il faut se garder de chercher dans ce travail les qualités qui distinguent le graveur. L'exécution doit en être prompte, facile, et les directions doivent être adoptées de telle sorte qu'elles soient toujours possibles aux mouvements naturels que la main peut exécuter, sans

changer la position du tableau (si c'est une peinture), ou la position du papier (si c'est un dessin), comme un graveur qui tourne sa planche de cuivre pour manier plus commodément le burin, ou comme un dessinateur d'aquarelle qui, pour remédier aux inconvénients de la liquidité de ses teintes, doit changer à propos la position de son dessin (ce qui est surtout commode pour les ciels), en ne perdant point de vue, toutefois, l'effet que l'on veut produire.

Les hachures ne sont employées en peinture que pour les grands ouvrages; il peut en résulter certains avantages, mais leur emploi n'est point d'une nécessité absolue.

HARMONIE. — L'harmonie est l'accord qui produit la beauté : c'est l'union et la concordance des parties entre elles et avec le tout. C'est, en peinture, la modification, l'arrangement, l'ordre des parties ou des éléments du tableau. Il résulte que l'harmonie doit avoir lieu autant dans la disposition des lignes, autant dans les expressions et les actions des personnages, que dans les tons, les couleurs et toute l'exécution. En un mot, l'harmonie est le caractère le plus dominant de la beauté. *Voyez le chapitre II.*

HISTOIRE, Peinture d'histoire. — Il y a des petits bouts d'études de paysages, marines, scènes familiales, etc. (peinture ou aquarelle) qui ont cent fois plus de mérite que telle grande page historique. Cependant toute peinture qui a pour objet la représentation de l'homme physique et de l'homme moral, renferme les conditions difficiles des autres genres et de plus celles qui lui sont propres. Les grands peintres d'his-

toire sont supérieurs aux grands peintres dans les autres genres : lorsque l'artiste est entré dans les plus beaux développements de la peinture d'histoire, ce qui fait l'objet essentiel et le mérite des autres genres est subordonné alors aux nécessités d'un ordre plus élevé.

Le titre de peintre d'histoire restera probablement, malgré les petites discussions qui se sont élevées à cet égard, à tous ceux qui auront pour but l'homme généralisé ou pris dans son individualité. Mais il ne sera pas nécessaire que la *figure humaine* s'y montre dans sa plus grande beauté ; il suffira, comme nous l'avons déjà dit, qu'elle soit traitée sous le rapport de la forme et du caractère moral.

HORIZON. — En peinture, la ligne de l'horizon indique toujours l'endroit où l'on suppose que le ciel et la terre se joignent, lors même que la vue est bornée par les inégalités des terrains, ou par quelques constructions interposées entre l'œil du peintre et l'horizon réel.

Toute ligne qui est parallèle à l'horizon s'appelle ligne horizontale.

HUILE, Peinture à l'huile. — On distingue deux espèces d'huiles : les unes, visqueuses et grasses au toucher, sont appelées huiles fixes ou grasses ; les autres, presque sans viscosité, portent le nom d'huiles essentielles ou d'essences.

L'*huile de lin* est visqueuse et siccatrice ; l'*huile d'œillette* l'est moins : son nom lui vient du mot *olivette* (olivette), nom donné aux pavots. Elle est plus blanche que l'huile de lin.

Quoique ces huiles soient naturellement siccatives, elles ne le sont pas assez pour vaincre l'action de certaines couleurs qui retardent plus ou moins leur dessiccation, telles que les laques, les noirs de charbon animal, et surtout les terres bitumineuses. On les prépare pour qu'aucune couleur ne puisse les empêcher de sécher.

L'*huile siccative*, appelée aussi improprement *huile grasse*, se prépare, selon Watin, de la manière suivante :

« Mettez, dans un pot de terre tout neuf et vernissé, une demi-once de litharge, autant de céruse calcinée, autant de terre d'ombre et autant de talc ou de pierre à Jésus, en tout deux onces de matières pour une livre d'huile de lin, qu'on fait bouillir à feu doux et égal, pendant près de deux heures, en remuant souvent, de peur que l'huile noircisse. Quand elle mousse, il faut l'écumer; lorsque l'écume commence à se raréfier et à devenir rousse, l'huile est suffisamment dégraissée. Les matières qui se trouvent alors dénaturées en partie, laissent un marc ou sédiment dans lequel se trouve une portion de la matière muqueuse de l'huile, qui s'est combinée avec les ingrédients, sous une forme emplastique. On laisse ensuite reposer l'huile ainsi desséchée et préparée, parce que, dans les intervalles du repos, elle dépose toujours un peu et devient plus claire; plus elle est ancienne, meilleure elle est. »

M. Bouvier dit que cette recette lui a parfaitement réussi. Il faut tenir l'huile ainsi préparée constamment bouchée, dans un endroit frais et à l'abri du soleil, à cause de sa qualité très-siccative.

Suivant M. Mérimée, dans le grand nombre de recettes publiées, la litharge est le principal ingrédient ; l'oxyde de plomb étant celui qui a le plus d'action sur l'huile, il pense qu'il est inutile d'y en ajouter d'autres. Il indique seulement la litharge, dans la proportion au plus d'un huitième. Il faut la réduire en poudre très-fine, c'est une condition essentielle pour accélérer la dissolution. Du reste, l'opération se conduit comme ci-dessus (1).

Huile-copal. — Peinture à l'huile-copal, d'après le

(1) M. Mérimée a obtenu une huile siccative presque incolore en employant de l'huile de lin ou de noix, et opérant sa combinaison avec la litharge par une trituration suffisamment prolongée. Il en résulte une espèce de crème jaunâtre qui s'éclaircit en peu de temps par le repos. On peut sur-le-champ la filtrer à travers un papier non collé, elle passe aussitôt transparente et un peu colorée ; mais elle se blanchit bientôt au contact de la lumière. Il a aussi rendu l'huile de lin plus siccative en la triturant avec une molette de plomb, l'huile se colore d'une teinte grise, et redevient blanche par le repos en contenant une suffisante quantité d'oxyde de plomb en dissolution. A défaut de litharge, on pourrait mettre dans une bouteille remplie d'huile de lin ou de noix du plomb en grenaille ou haché et que l'on agiterait souvent. En quelques jours on aurait une huile presque sans couleur et assez siccative pour faire sécher les laques aussi promptement que les ocres.

Les huiles essentielles sont : l'*essence de térébenthine*, qui provient de la distillation de la térébenthine liquide, qui découle de certains arbres résineux. L'*huile d'aspic*, provenant par distillation d'une grande lavande commune dans le ci-devant Languedoc ; elle est appelée *aspic*, les naturalistes l'appellent *spic*. C'est avec cette huile que Réaumur est parvenu à dissoudre le *copal*. L'*huile de romarin*, du nom de cet arbrisseau. L'*huile volatile de pétrole* (naphte, bitume liquide) ; cette huile, lorsqu'elle est distillée, est parfaitement incolore. Le naphte se recueille en Italie et ailleurs ; celui de Perse est très-estimé et est employé à la préparation des vernis. M. de Sausure donne le moyen d'enlever aux huiles volatiles leur odeur pénétrante.

procédé de M. Paillot de Montabert. Nous avons donné le moyen dont il se sert pour dissoudre le copal, page 227.

L'auteur du procédé, persuadé qu'en diminuant la quantité d'huile que l'on a coutume d'employer dans la peinture, on diminuera sensiblement l'altération dont elle est cause, propose une huile modifiée.

« La quantité d'huile, réduite d'un tiers, n'altérant plus les couleurs, j'ai, dit-il, substitué à ce tiers d'huile un tiers d'huile volatile, afin que la liquidité restât la même; et comme cette liquidité eût rendu l'huile ou le gluten trop fluide, et eût diminué trop la viscosité, j'y ai introduit une résine dont la présence a non-seulement remis la liqueur dans son premier état glutineux, mais en a même augmenté la viscosité, augmentation qu'on peut produire à volonté. L'huile volatile d'aspic convient très-bien aux couleurs dont on désire la prompte dessiccation; et l'huile volatile de cire convient à celles qu'on veut conduire et parfondre plus lentement. Quant aux résines, on peut adopter la résine élémi pour les teintes très-fraîches, et le copal pour les teintes vigoureuses.

» Ayez une petite cuiller-poche à manche, de la capacité d'un petit verre à liqueur; puisez avec cette poche deux cuillerées d'huile de pavot ordinaire, et versez-les dans le vase destiné à contenir votre liquide; puisez ensuite, avec la même poche, une cuillerée d'élémi dissoute dans de l'huile d'aspic. Répétez cette opération proportionnelle jusqu'à ce que vous ayez dans votre vase la quantité de liqueur que vous désirez; par ce moyen, vous aurez exactement deux tiers

d'huile fixe et un tiers d'huile volatile chargée de résine. C'est avec cette liqueur bien mélangée que vous broierez vos couleurs. Pour avoir le mélange au copal, procédez de la même manière ; puisez la troisième cuillerée dans le copal liquéfié par l'huile volatile. Quant à l'huile volatile de cire, lente à s'évaporer, il faut en avoir de toute préparée, c'est-à-dire chargée de résine, soit copal, soit élémi, soit copal et élémi mêlés ensemble.

» On peut, pour simplifier l'opération, employer seulement la résine-élémi fondue dans l'huile d'aspic ; puis ajouter sur la palette, avec le pinceau, soit un peu d'huile volatile lente à sécher, soit du copal fondu et liquide, selon que l'on en aura besoin.

» La proportion de deux tiers d'huile paraît bonne ; plus d'huile fixe serait de trop ; cela laisserait survenir le jaunissement, et diminuerait la transparence et la force de la peinture. Moins d'huile fixe diminuerait la tenacité, empêcherait la dessiccation. Quant à l'huile dite grasse, elle serait inutile dans ce procédé. »

Suivant l'auteur du procédé, il n'y a point d'embu, parce que la dessiccation est plus prompte ; les noirs, les couleurs chargées d'alun et qu'on appelle laques, se sèchent aussi promptement que les autres ; les teintes sont plus belles, plus pures et ne s'altèrent point ; les couleurs ont du liant ; on peut en augmenter à volonté la transparence. La résine-élémi étant plus opaque que le copal, concourt avec ce dernier à produire ces différences.

La tenacité, l'adhérence de cette peinture, sont un peu diminuées par la diminution de la quantité d'huile

employée ; elles sont cependant plus que suffisantes ; mais, pour plus de sûreté, l'auteur conseille de n'employer que des dessous préparés à la colle.

Voici une autre préparation qui paraît offrir de très-grands avantages sous les rapports d'exécution, de dessiccation et de conservation :

Faites fondre sur un feu doux, 30 grammes d'arcan-son, 30 grammes d'essence de térébenthine, et ajoutez ensuite autant de cire. Lorsque le tout est bien fondu, ajoutez 62 grammes d'huile clarifiée, autant de vernis au copal, et 30 grammes de sel de saturne bien broyé à l'huile, ou, si l'on veut, une même quantité d'huile grasse. Du reste on peut apporter quelque différence dans les doses, suivant l'expérience que l'on aura acquise par l'usage.

Ce mélange, bien battu, se conserve facilement dans un pot, on en prend à la pointe du couteau pour donner à ses teintes préparatoires la liquidité suffisante. Lawrence se servait d'une préparation analogue.

Dans ce procédé, qui a quelque rapport avec celui de M. P. de M., les retouches se lient parfaitement avec les dessous. On composera ainsi le vernis à retoucher : 62 grammes de mastic en larmes, 30 grammes d'essence de térébenthine ; faites fondre sur un feu doux, ajoutez ensuite 30 grammes de térébenthine de Venise, et autant de sel de saturne. Nous répétons que lorsqu'on fait usage du sel de saturne, il ne saurait être trop combiné avec l'huile au moyen de la molette.

I

IDÉAL. — Nous croyons qu'on lira avec intérêt le fragment suivant emprunté à F. Creuzer sur le beau

chez les anciens et traduit de son ouvrage sur les *Religions de l'antiquité*, par M. J. D. Guigniaut.

« Ce que nous nommons *image* et *figure* n'est pas autre chose au fond que l'empreinte et le caractère de la forme de notre entendement; c'est une nécessité, c'est un joug auquel ne peut se soustraire absolument, dans nos siècles de civilisation et de philosophie, l'esprit même le plus rigoureux et le plus exact, mais que l'antiquité sans peine prit plaisir à couvrir de fleurs. Les monuments les plus remarquables de ce génie tout poétique, sont les religions anciennes, principalement la théogonie et la cosmogonie, dont l'essence réside dans la personnification des forces productrices de la nature. Mais son empire s'étendit bien au-delà : l'homme se crut en communication perpétuelle avec la nature, il lui prêta ses sentiments et son langage; l'associant à ses douleurs comme à ses plaisirs, il les lui fit exprimer en de vivantes images. Un héros tombe, et sa mort est pleurée du sol de la patrie aussi bien que de ses habitants. La terre aussitôt produit des fleurs qui, par des couleurs et des caractères funèbres, semblent unir leurs plaintes à celles des hommes; et dans la fête qui doit perpétuer à jamais la mémoire de l'infortuné héros, c'est encore le muet langage de ces plantes qui le rappelle à tous les cœurs.

» L'image et la métaphore ont un caractère propre et commun, celui de rassembler sous un seul point de vue, d'exprimer en un seul mot plusieurs propriétés d'un même objet, de telle sorte qu'elles se produisent instantanément et à la fois, et que l'âme les saisisse comme elle la conçoit, par une intention soudaine, et

en quelque sorte, d'un coup-d'œil. C'est le plus court chemin pour arriver à elle, bien différent de cette autre route, aussi longue que pénible, que suit l'intelligence, quand, pour se former une idée, elle en rassemble un à un les divers éléments, et que pour l'exprimer elle les distingue et les sépare de nouveau, allant d'abord de l'analyse à la synthèse, puis revenant par le discours, de la synthèse à l'analyse.

» Mais l'âme veut s'élever plus haut; elle prend son essor vers le monde des idées, elle conçoit l'infini, elle essaie de l'exprimer en images, et voilà que tout-à-coup se révèle une grande et frappante opposition. Comment le fini pourra-t-il recevoir dans ses étroites limites ce dont la nature est de n'en point connaître, le sensible représenter ce qui échappe aux sens et ne se livre qu'au pur esprit? L'âme, dans cette position, sent tout à la fois son impuissance et un violent désir de briser ses chaînes. Elle voudrait donner une forme à l'être, mais l'être ne saurait se plier à cette forme; elle voudrait contraindre l'infini à se produire dans le fini, pour contempler sans voile et face à face ce qui seul est vrai, seul est immuable et digne de ses hommages.

» L'âme flottant ainsi entre le monde idéal et le monde sensible, et se consumant en efforts pour atteindre l'un par l'autre, faut-il s'étonner si ce qu'elle obtient porte en soi le caractère de son origine et trahit, dans son essence, une double nature? Et en effet, c'est cette double nature que nous allons reconnaître dans les propriétés essentielles du symbole.

» Son trait le plus distinctif est ce vague même, cette sorte d'indécision entre la forme et l'être. En lui repose

une grande idée qui échappe et s'évanouit aux regards dès qu'on veut la saisir. Le rayon divin en se réfléchissant dans le symbole n'y luit plus à nos yeux que d'une lumière douteuse, comme l'arc-en-ciel au sein de la nue où le soleil vient briser ses feux. Ce sens profond qui excite si vivement notre âme, n'a pas d'autre cause, en effet, que l'opposition même, et si on peut le dire, l'immense disproportion de l'être et de la forme, de l'idée et de son expression. De là ce pouvoir du symbole, si bien connu des anciens, pour tirer les hommes des habitudes de la vie commune et les élever à de hautes pensées.

» Cette propriété remarquable du symbole se lie à une autre, une concision rapide. C'est comme une apparition soudaine, ou comme un éclair qui tout-à-coup brille dans une nuit profonde, et laisse entrevoir à nos regards un horizon sans bornes. Mais cette vision subite doit être féconde, cette concision pleine de sens; le grand et le sublime sont seuls dignes de la forme symbolique. Il lui faut de ces pensées mystérieuses et terribles qui s'emparent de l'homme tout entier et s'attaquent au secret même de son existence, de ces sentiments profonds ou déchirants qui remuent fortement nos âmes, de ces graves situations où s'agitent les questions capitales de la vie. C'était dans de tels moments, dans les grandes perplexités de l'âme, que les anciens attendaient quelqu'un de ces signes célestes qu'ils appelaient aussi des symboles et qui leur révélait la volonté des dieux.

» Ceci nous conduit naturellement à traiter de la plus haute application de l'usage le plus relevé du symbole. L'esprit préoccupé des images qu'il se crée à

lui-même, appelle l'art à son secours, il lui demande de prêter des formes visibles à ses pieux sentiments, à ses croyances. C'est alors qu'il faut bien que le symbole atteigne à l'infini, à ces grandes et sublimes idées qu'il doit revêtir d'un corps pour les rendre sensibles. Mais nous l'avons dit : le problème est rigoureusement impossible, car il implique contradiction : le fini ne saurait représenter l'infini. Que s'en suit-il ? Que, dans l'impuissance de ses efforts, le génie du symbole aboutit à deux résultats différents.

» Ou le symbole fidèle à son penchant naturel, s'efforce d'exprimer tout entier le grand sens qu'il a en vue ; il ne lui suffit pas de dire beaucoup, il veut tout dire, et alors, se confiant dans lui-même, il compte pour rien la loi de la nature, il franchit toutes limites, il s'expose à devenir vague, obscur, énigmatique. En effet, l'être descendant dans la forme pour y révéler sa puissance infinie, terrestre et faible qu'elle est, la forme ne peut suffire à le comprendre ; elle se brise en quelque sorte, et toute lueur s'évanouit aussitôt et il ne reste plus qu'un muet étonnement. Les symboles de ce genre sont ceux que nous appelons mystiques ; lorsqu'ils reconnaissent encore quelques bornes, ils donnent aux croyances religieuses une heureuse et riche expression.

» Ou bien le symbole s'impose à lui-même des limites et il s'arrête à cette ligne délicate qui sépare la nature d'avec le pur esprit. Ainsi modifié, il accomplit son œuvre la plus haute et la plus difficile ; il parvient en quelque sorte à rendre sensible aux yeux la divinité même. Et pourtant il n'en est que plus expressif et plus lumineux ; il saisit l'âme avec une puissance

irrésistible. Docile à la nature, il se plie à sa forme, mais il la pénètre et la vivifie. La lutte a donc cessé entre l'infini et le fini, et le grand problème est résolu, du moins autant qu'il peut l'être ; l'infini se limitant lui-même, s'est revêtu des formes humaines. C'est ici le *symbole divin* qui allie merveilleusement la beauté de la forme avec la sublime plénitude de l'être : et comme la sculpture des Grecs a donné à ce genre de symboles son plus haut degré de perfection, nous pouvons les désigner par le nom de *symbole plastique*.

» Des idées pures, revêtues de formes corporelles, tels sont proprement les symboles ; car il faudrait pour mettre quelque exactitude dans le langage, borner le mot à cette acception. Il exprime ainsi toutes les propriétés essentielles des deux genres que nous venons de caractériser, et particulièrement du dernier. C'est une apparence divine ou plutôt une transfiguration, et l'on sait que les anciens lui donnaient ce sens élevé, quoiqu'ils aient compris dans la vaste sphère grammaticale de ce mot beaucoup d'acceptions inférieures. Voyons maintenant quelles sont les qualités exigées du symbole divin et la condition qu'il doit remplir, principalement dans son alliance avec l'art.

» La première condition, c'est la clarté, qui semble au premier abord impliquer contradiction avec l'essence même du symbole. Cette essence, nous l'avons vu, c'est quelque chose d'obscur, de mystérieux qu'on n'entrevoit, pour ainsi dire, qu'à travers un faible crépuscule. Le symbole donc, en cherchant à produire aux yeux le rayon divin, l'obscurcira par un reflet douteux et trahira plus ou moins sa terrestre origine ; mais il ne faut pas que, pour échapper à ce lien gros-

sier, il aille se perdre dans les nuages et s'élever au-dessus de toute loi ; les lois de la nature sont aussi la science et jamais on ne les transgresse impunément. En d'autres termes, le symbole veut et doit être éminemment expressif, mais il faut que son expression soit simple, franche et décidée, exempte de confusion comme de détours. Les Grecs dans les beaux temps de l'art chez eux, restèrent constamment fidèles à cette condition et à la nature qui la commande : de là cette noble simplicité de leurs ouvrages si éloquente à la fois et si lumineuse. La seconde loi du symbole, c'est la précision qui existe à ne vouloir exprimer qu'autant qu'il le faut pour éveiller l'esprit. Ici encore les Grecs furent supérieurs, et c'est par l'accomplissement de ces deux lois que, sous l'inspiration d'un goût aussi délicat que sévère, ils parviennent à réaliser la troisième, c'est-à-dire la grâce et la beauté.

» Chez les nations orientales, l'image de la divinité devait exprimer à la fois toutes les idées qu'ils s'en faisaient, tous les rapports, tous les points de vue sous lesquels pouvait la présenter une théologie riche et féconde. Les statues des dieux n'étaient en quelque sorte qu'un appel à la méditation de l'infini, seul digne objet des pensées religieuses : entassant signes sur signes et symboles sur symboles pour atteindre la plénitude sublime de la divinité, elles semblaient dans le désir et à la fois dans l'impuissance de la représenter tout entière, avertir le croyant qu'on ne saurait épuiser par là ces inépuisables profondeurs où la pure intelligence a seul droit de se plonger.

» Mais l'art chez les Grecs, en passant dans le domaine public, s'ouvrit une carrière toute nouvelle.

Le beau devint son but, et il y parvint graduellement. Le climat, l'éducation, les habitudes de la gymnastique, les constitutions libérales et les jeux nationaux ; l'exemple et l'autorité d'Homère qui, s'emparant des dieux déjà personnifiés par l'imagination active de ses compatriotes, leur prêta des formes humaines si pures et si belles, telles sont les causes qui, entre beaucoup d'autres, contribuèrent le plus à ce haut progrès de l'art. Mais ce progrès toutefois fut lent et successif : il fallut passer par bien des degrés, depuis les pierres informes qu'adoraient les premiers Grecs, divinités toutes semblables entre elles, et dont les attributs divers faisaient la seule différence, jusqu'à ces figures raides et sans grâce, dont les pieds étaient collés l'un à l'autre et dont les vêtements tombaient en plis droits ; depuis ces essais déjà plus heureux, où l'expression se faisant jour, quoique sous des formes bizarres et terribles, jusqu'à ces premiers chefs-d'œuvre où elle apprit peu-à-peu à simplifier les attributs et à plaire aux yeux, en adoucissant des formes trop dures. Ce fut alors que l'on commença à traiter la figure humaine comme ce qu'il y a vraiment d'essentiel ; et l'art en faisant abstraction de tout ce qui se rencontre d'accidentel ou d'individuel dans cette image, la plus noble de toutes, parvint enfin à lui donner ce degré de perfection où il semble que la divinité s'y révèle en personne.

» Ce n'étaient donc pas là ni des emblèmes ni des allégories, c'étaient les dieux eux-mêmes réclamant en personne l'adoration des mortels ; c'étaient les idées les plus sublimes qui, par un miracle de l'art, devenaient sensibles, tombaient dans l'étendue et revê-

taient une figure visible, c'étaient des *symboles divins*. La religion conserva dans l'usage les attributs destinés autrefois à distinguer les divinités différentes, mais ils cessèrent d'être nécessaires. Jupiter n'avait plus besoin ni de l'aigle, ni des cornes du bélier pour faire reconnaître en lui le maître de l'Olympe ; des signes caractéristiques soit dans la forme des membres, soit dans l'habitude générale du corps ; des différences palpables fondées sur une convention réfléchie, établirent suffisamment les individualités divines. Ainsi l'art en épurant la figure humaine, y sut réunir à la fois le beau et l'expressif ; et lorsqu'aux douze grands dieux on eut joint les divinités inférieures, le cercle du symbole se trouva fermé. »

Aux savantes considérations précédentes, nous croyons aussi devoir ajouter quelques réflexions qui nous sont propres.

Dans toutes les parties de l'art que nous avons à traiter, nous n'avons pas craint de nous exposer à quelques répétitions en établissant de fréquentes comparaisons entre le fait des anciens et le fait des modernes ; nous y avons été entraînés par la tâche que nous nous sommes imposée, puisque nous avons à combattre les préjugés de tous les écrivains qui ont constamment cherché chez les anciens une *autorité* que nous récusons. Et d'ailleurs, par ces rapprochements, nous rendons le développement du caractère moderne plus facile à suivre dans ses parties et à embrasser ensuite dans son ensemble, et nous faisons mieux ressortir ce qui le distingue inévitablement de l'art ancien.

Ce que nous venons de dire sur la marche des

Grecs dans la recherche des proportions, prouve évidemment que leur volonté constante a été de résoudre le grand problème du beau, en surprenant dans la nature même L'IDÉE de perfection ; et, comme la vertu formatrice de la nature accomplit d'autant mieux toutes ses fins, qu'elle est convenablement entretenue dans le jeu libre de toutes les forces physiques, les différents exercices que les Grecs avaient institués étaient bien propres à déterminer des caractères : ils en saisirent habilement ce qu'ils avaient de dominant, de significatif, et ils surent ensuite en user à propos.

Lorsqu'ils s'attachèrent à conserver scrupuleusement la ressemblance des vainqueurs aux jeux olympiques, ou de ceux dont la beauté, proprement dite, les avait saisis d'enthousiasme et d'admiration, ils s'emparèrent par ce moyen de types réels ; ils s'élevèrent ainsi, par des faits naturels, à la possession de plusieurs caractères généraux, et par conséquent à la conception du beau idéal, puisqu'ils rencontrèrent toujours dans ces manifestations solennelles le maximum de l'expression plastique de la nature, et qu'il ne leur restait plus qu'à le dégager de ses parties individuelles. Nous voulons dire qu'entre plusieurs athlètes qui avaient remporté les mêmes prix, il devait y avoir des ressemblances et des dissemblances : les dissemblances étaient les parties individuelles, les parties dont ne pouvait dépendre la force victorieuse. Des effets semblables ne pouvant être produits que par des causes semblables, il fallait nécessairement chercher dans les ressemblances de ces athlètes les causes des effets plusieurs fois répétés, les moyens généraux propres à les reproduire. C'est ce qu'un

raisonnement logique leur fit faire, c'est ce que nous ferions nous-même dans de pareils cas.

La convenance des parties d'un tout avec sa destination se posa donc elle-même d'une manière évidente, pour tout un peuple qui mettait à profit la valeur d'un heureux ensemble. Des proportions nécessaires et fondamentales se reconnurent; l'on dut inventer des instruments, des machines propres à mesurer le modèle; on s'empara de ces proportions, et l'on forma des tables qui purent servir à maintenir la disposition d'une figure dans des convenances de rapports autorisées par la nature, et par une fréquente et profonde observation de ces lois.

Il fut donc facile de se fixer dans le choix des types où la nature se prononçait d'une manière impérieuse et positive. Il fut inutile et possible d'en saisir les caractères généraux et invariables, d'en soumettre toutes les parties à des conditions rigoureuses; mais, quant à la liaison de toutes ces parties mesurées et calculées pour un tout nécessaire et homogène, quant à cette harmonie qui échappe à tous les instruments mathématiques, et dont l'âme a pourtant le secret, nous ne croyons pas que les écrits des Polyclète, des Antigone, des Appelle, des Potogène, des Hégésander et des Xénocrate, contiennent rien qui pût nous en faire regretter la perte.

Nous ne croyons pas non plus que nous dussions regretter beaucoup ces écrits considérés seulement sous le rapport des proportions du corps humain, puisque l'artiste peut se familiariser promptement avec les mesures les plus convenables à l'espèce et se faire, à lui-même, des moyens de comparaison facile.

Du reste, quel que soit l'emploi que les anciens firent plus particulièrement de tous les procédés qu'ils imaginèrent pour réaliser les œuvres qu'ils avaient en vue, il est constant qu'il nous est très-possible, sinon de retrouver leurs procédés, du moins de trouver des procédés analogues et peut-être plus parfaits : les admirateurs exclusifs de l'antique conviennent eux-mêmes que ce n'est pas là où gîte la difficulté. Et quant à la théorie qu'ils nous recommandent, comme elle est spécialement applicable à la continuation de l'art antique, c'est-à-dire à quelque chose d'impossible, nous citerons pour nous rassurer quelques mots suspects, qui semblent pourtant donner à l'art moderne des moyens de salut, tout autres qu'une imitation servile.

« Malgré les modes et les systèmes, une figure plaira dans tous les temps, lors-même que les formes n'en auront pas été *habilement choisies, quand elle sera vraie, quand elle nous offrira une imitation simple mais parfaite de la nature*. Si l'on y trouve sous tous les points de vue, et la vérité du dessus et celle du dessous, si les os, les muscles sont sains et entiers ; si on reconnaît dans la figure la même facilité de se mouvoir dans tous les sens dont jouisse le modèle, en vain un goût sévère pourra réclamer sur le choix des formes, des applaudissements éternels immortaliseront l'ouvrage et l'artiste. (EMERIC-DAVID.)

Et en effet, nous savons qu'une étude approfondie de l'objet que l'on se propose de représenter, ne peut manquer de donner du prix à l'œuvre, même lorsque la forme n'a aucune des conditions de la beauté. Et si, abordé dans l'intention d'une imitation bien entendue,

cet objet est compris avec une âme de poète ; si, pris isolément, l'artiste sait le rattacher à quelque sentiment profond, il excitera l'intérêt bien plus sûrement que par un embellissement prétentieux, dicté par une théorie inopportune.

Cependant, nous sommes loin de rejeter la science du *nécessaire* dans le vrai et le réel, l'art n'est point la nature, avons-nous dit, et nous n'entendrons jamais par imitation parfaite que celle qui donne de l'objet la sensation suffisante, *l'expression, l'apparence* convenable au but de l'art et au sujet que l'on a à traiter.

L'art moderne acceptant toutes les manifestations de la nature, la science du *nécessaire* dans le vrai et dans le réel est aussi importante pour la laideur comme pour la beauté : dans l'un et dans l'autre cas d'imitation, ce *nécessaire* dont nous voulons parler ici, relativement aux proportions de l'objet, se déduit de l'importance *du général* ou *de l'individuel* dans la reproduction de l'objet.

Nous entendons par le général tout ce qui peut distinguer le caractère, résumer l'ensemble de toutes les parties constitutives propres à l'espèce, et nous entendons par l'individuel tout ce qui peut faire distinguer un objet d'un autre, quoiqu'appartenant tous deux à la même espèce.

Les anciens ont vu logiquement la beauté dans l'expression la plus complète de tout ce qui caractérise essentiellement l'espèce, dans le général dégagé de l'individuel. Et, quel que soit l'art avec lequel ils ont su souvent traiter des formes très-éloignées de la beauté, ce qui les distingue surtout, c'est la conception

de l'imitation de la créature humaine dans l'expression dont nous venons de parler ; mais cette conception exclue ou restreint la variété, puisqu'elle rejette l'individuel, et s'ils ont été variés cependant, c'est par l'impossibilité de ne pas l'être et non par intention. Cette vérité est prouvée, puisque chez eux la plus sublime expression de l'âme était *le calme* au milieu des plus fortes angoisses.

Le beau compris comme les anciens était ce que l'on peut appeler *le beau idéal*. Ce beau était vrai ; nous ne pourrions l'entendre autrement qu'eux, si cette vérité nous convenait, si elle trouvait chez nous un emploi nécessaire.

Mais, comme nous venons de le dire, l'art acceptant toutes *les manifestations* de la nature, le beau par excellence, le beau dégagé de toute manifestation individuelle ne peut plus être que le but d'une direction particulière du génie. Chaque artiste est libre de se complaire dans cette vue élevée lorsqu'il trouve une heureuse occasion de se faire comprendre, d'attirer les suffrages de ceux à qui il s'adresse. Suivant le degré de beauté qu'il voudra atteindre, il rejettera plus ou moins l'individuel. S'il est forcé de représenter l'individuel, et s'il veut le soumettre néanmoins à la loi du beau, il ne lui laissera que ce qui lui sera absolument nécessaire pour ne pas perdre son caractère : il aura alors trouvé, suivant ses propres vues, soit dans le beau, soit dans le laid, *le nécessaire dans le vrai, dans le réel*.

C'est ainsi que Zeuxis, savant dans les caractères généraux et constitutifs, imitait la nature, et prenant pour modèles les jeunes filles d'Agriente, réalisait le beau idéal.

Imitation. — Les bonnes copies ne sont si rares en peinture et en sculpture que parce que l'intelligence des imitateurs est rarement à la hauteur de l'intelligence qui a produit ces originaux.

Impression, Apprêt. — Les murs, les panneaux, les toiles, les papiers exigent des préparations différentes.

Nous avons déjà parlé de la préparation des murs à propos de fresque et d'encaustique. Lorsqu'il est question de la peinture à l'huile, on enduit préalablement le mur d'un ciment composé de chaux vive et de sable, ou de brique pilée. Selon Mérimée, un ciment huileux serait préférable : on le composerait avec de la chaux vive, de l'huile de lin visqueuse, du blanc de céruse et du sable fin. C'est à peu de chose près le ciment dont on fait usage dans la mosaïque, lequel est composé de marbre réduit en poudre, de chaux vive et d'huile siccative. La chaux vive et l'huile forment une pâte extrêmement gluante, et qui coule au point qu'on ne pourrait l'employer ; mais lorsque l'huile est très-visqueuse, le ciment est plus ferme et se maintient comme on l'applique ; il se raffermirait en quelques jours, et il se raffermirait quand il est préparé depuis quelque temps.

D'Arcet et Thénard, qui ont dirigé l'opération de la coupole de Sainte-Genièvre, ont composé l'enduit d'une partie de cire et de trois parties d'huile cuite avec un dixième de son poids de litharge.

Après avoir échauffé le mur avec un réflecteur, on applique la composition chaude, et on continue de chauffer jusqu'au refus.

Cette préparation est bonne aussi pour le plâtre ; elle arrête le progrès du salpêtre.

Les *Annales de chimie et de physique* donnent des instructions sur l'emploi des corps gras, dans le tome XXXII, page 24.

Les panneaux préparés par les anciens étaient composés de plusieurs bandes collées avec une colle de fromage. Théophile, qui en décrit la préparation, assure que les bandes ainsi jointes ne pouvaient être désunies ni par l'humidité ni par la sécheresse.

M. Merimée dit que cet effet a été vérifié par des expériences qui ne laissent aucun doute sur la supériorité du moyen (1).

En Italie, les panneaux étaient fort épais et en bois de peuplier ; en Flandre, on préféra le chêne, qui n'est

(1) « On prend, dit-il, du fromage mou-fait de lait écrémé, on le triture et on le lave à l'eau chaude, jusqu'à ce que l'eau en ait enlevé toutes les parties solubles.

« On peut faire ce lavage sur un tamis ou sur une toile dans laquelle on comprime ensuite le fromage pour en exprimer l'eau. Ainsi égoutté, il s'émiette comme de la mie de pain. On peut alors le faire sécher sur du papier non collé : une fois sec, il se conserve indéfiniment.

« Cette matière, qui est du *caseum* mêlé d'un peu de beurre, n'est pas soluble dans l'eau ; mais elle le devient par l'addition de la chaux vive. En triturant ce mélange, on le transforme instantanément en une crème très-visqueuse, qu'on étend plus ou moins d'eau, suivant l'usage auquel on destine cette colle.

« Elle sèche promptement, et, une fois sèche, elle ne se redissout plus. On est donc obligé de n'en préparer qu'à mesure du besoin et de l'employer très-rapidement ; ce qui est un inconvénient ; mais on pourrait avoir, dans un vase à l'abri de l'action de l'air, les deux matières préalablement mélangées dans des proportions convenables et réduites en poudre assez fine pour que la trituration ne donnât aucune peine. (*La colle de Vancouver*, que les Anglais vendent sous forme de poudre blanche dans de très-petits flacons, n'est autre chose qu'un mélange de chaux et de *caseum* ou de blanc d'œuf desséché.) »

presque jamais attaqué par les vers. Les panneaux composés de planches étroites, bien jointes, à feuillures et bien collés, se déjettent moins que lorsqu'ils sont faits avec des planches larges. Le derrière des panneaux pourrait être enduit soit de cire, soit de résine, afin d'éloigner l'humidité.

On sait aujourd'hui disposer, par-derrière, des tringles croisées et fort étroites, qui ne sont collées que sur la longueur des fibres du bois et retiennent le panneau, en lui permettant cependant les mouvements de dilatation et de contraction.

L'impression des panneaux se faisait anciennement avec de la craie délayée dans de la colle animale, ou bien avec du plâtre éteint.

M. Paillot de Montabert dit que, dans les X^e et XI^e siècles, les panneaux étaient en général recouverts d'une toile sur laquelle on mettait une couche assez épaisse d'enduit blanc analogue au stuc. Les Chinois procèdent ainsi pour leurs panneaux de très-grande dimension, exécutés en vieux laque. Leur enduit est très-uni, afin de recevoir leur vernis noir et brillant et leurs dorures.

On a annoncé des panneaux au mastic-Dihl.

Dans l'origine, les toiles durent être préparées comme les panneaux, avec une impression en détrempe. M. Mérimée fait observer que les tableaux sur toile de *Paul Véronèse* sont en général sur des impressions en plâtre. Aujourd'hui on imprime les toiles à l'huile, et selon que le tissu en est plus ou moins serré, on emploie une méthode différente.

Les toiles doivent être de chanvre. Les toiles de lin sont moins fortes. Les toiles de coton ne valent rien.

Les toiles doivent être écrues et d'un tissu égal.

Quand la toile est d'un tissu lâche, on lui donne une couche de colle de gants tiède, au moyen d'un grand couteau à manche coudé : en en promenant le tranchant émoussé et droit comme une règle sur la surface de la toile fortement tendue, on rend cette couche parfaitement unie et égale.

Quand l'encollage est sec, on ponce et on applique de la même manière une couche de blanc de céruse ; lorsqu'elle est sèche, on ponce et on en met une seconde et enfin une troisième, si cela est nécessaire. Il ne faut point introduire de litharge dans cette préparation, afin de hâter la dessiccation. On y mêle ou un peu de noir ou un peu d'ocre rouge, suivant la teinte que l'on veut lui donner. Cette espèce d'enduit fort mince doit avoir à peu près la consistance d'un onguent. Plusieurs personnes se servent d'un mélange d'huile et d'eau bien battu, et y introduisent par ce moyen une bien moindre quantité d'huile. Il faut cependant que l'adhésion soit assez grande pour que la toile ne soit pas cassante.

M. Bouvier conseille de n'employer que de l'huile de noix bien claire et bien rectifiée et de la céruse de Hollande bien blanche, avec une légère addition de couleur qui lui donne une teinte dorée, le tout bien broyé.

Impression à la colle. — M. Bouvier a offert aux artistes une expérience de quinze années pour les déterminer à ne se servir que d'*impressions à la colle*. Les avantages sont de n'employer point de céruse ni aucun blanc de plomb, de pouvoir peindre au bout de quelques heures sur cette préparation. Ces toiles sont

si absorbantes, que deux ou trois heures après qu'on a peint une partie, on peut la terminer, et enfin elles concourent à une longue conservation.

On se sert d'amidon, ou mieux encore de belle farine. On lui donne la consistance de celle avec laquelle on colle le papier. Quand elle est faite, on ajoute un volume égal de *terre de pipe* de la plus propre et de la plus blanche que l'on pourra se procurer chez les marchands droguistes. On lave et on décante cette terre pour l'épurer; on la broie et on la mêle encore humide avec la colle. Le tout doit avoir la consistance d'une crème un peu épaisse.

On lui donne une légère teinte de jauné-orangé, et on l'étend rapidement et d'une manière égale avec un gros pinceau de 8 centimètres de long, comme ceux des vernisseurs.

On applique trois ou quatre couches, en laissant sécher chaque fois. Cet enduit doit être cependant très-mince, afin de ne pas rendre la toile cassante. M. Bouvier a reconnu que la colle de farine contient un gluten très-fort, et qu'elle résiste même à l'eau chaude pendant plusieurs jours, ce que ne font pas les autres colles et surtout la colle de Flandre.

Malgré les avantages des *impressions à la colle* proposée par M. Bouvier, nous donnerons ici un procédé *d'impressions sans colle* dont l'expérience a aussi constaté le bon effet. Tendez une toile sur un châssis; après l'avoir poncée, humectez-en légèrement la surface au moyen d'une grosse brosse mouillée dont on fait jaillir une espèce de rosée en courbant les soies par un mouvement vif du plat de la main. Laissez l'eau pénétrer un instant, et étendez, avec une grande

lame à manche recourbé, une légère couche de blanc de céruse broyé avec une partie d'huile et une partie d'essence de térébenthine à la consistance d'une pommade. Au bout de trois à quatre jours, l'impression sera bonne. Elle adhérera suffisamment à la toile et ne sera point cassante. Les toiles préparées ainsi reviennent à meilleur marché que celles qui sont préparées par les marchands, et elles sont préférables à l'emploi.

Impressions des cartons à la colle. — Quand on imprime des cartons à la colle, il faut les clouer tout autour sur une planche, pour qu'ils restent tendus après avoir été imprimés et pendant qu'ils sont humides.

Il ne faut qu'une seule couche aux papiers-cartons, ou tout au plus deux. Autrement l'impression s'écaillerait. Suivant M. Paillot de Montabert, on devrait substituer aux papiers recouverts d'une préparation à l'huile des papiers enduits d'un peu d'empois, chargés légèrement de poudre de ponce.

Le papier verni est excellent. Du copal, du spermacéti et un peu de caoutchouc, le tout dissous dans l'huile volatile d'aspic, composeraient, suivant lui, un très-beau vernis pour enduire les papiers légers destinés aux esquisses.

Les taffetas se préparent comme les toiles ; mais lorsqu'ils doivent être fixés sous verre, il ne faut pas qu'ils aient d'encollage, attendu que si par quelque accident on était obligé de faire tremper l'objet dans l'eau pour le détacher du verre, l'impression à la colle serait promptement dissoute et la peinture détruite. Pour les préparations sur cuivre, il faut poncer, afin

de donner un peu de grain, et pour faire adhérer davantage, joindre à la couleur un peu de vernis au copal.

INCARNAT. — Couleur entre celle de la cerise et celle de la rose.

INCARNADIN. — D'un incarnat faible.

INDIVIDU. — On comprend très-bien que quand on dit *individu modèle*, il ne s'agit pas d'un archétype, tel que l'a conçu l'imagination, et tel que le requiert la haute beauté.

INVENTION. — Voyez *Jugement*.

ISABELLE. — Couleur manifestée entre le blanc et le jaune, ou jaune-rougeâtre ou orangé-jaunâtre. Cependant un cheval *isabelle* est plutôt couleur café au lait que couleur citrine et même que couleur chamois. La couleur isabelle semble donc composée de violet clair et d'orangé clair, ou, si l'on veut, d'ocre jaune, de laque violette et de blanc.

J

JAUNE. — Cette couleur élémentaire ne doit être composée ni de rouge ni de blanc; le jaune d'œuf est mêlé de rouge. Nos ocres sont tous mêlés de rouge. Le citron et le soufre sont des couleurs jannes pures, mais claires.

JOURS. — On désigne par ce mot les parties les plus éclairées d'un tableau.

Il faut que tous les corps frappés de la même lumière participent de sa qualité, et que la projection de leurs ombres soit partout la conséquence de la di-

rection des rayons de la lumière qui a été adoptée. Il peut y avoir dans un tableau des lumières de différentes espèces. Voyez *Atelier*.

JUGEMENT. — « Le *jugement*, suivant Liotard, est une qualité sans laquelle on ne peut imiter la nature avec justesse et goût. Si, emporté par l'enthousiasme de son art, le peintre perdait de vue la nature, qui doit toujours nous servir de modèle, le jugement le ramènera insensiblement au vrai, et lui fera regarder comme un écart, tout ce qui tendrait à l'éloigner de son objet.

» L'*invention* est la facilité de composer le sujet d'une peinture.

» Lorsque le peintre, guidé par le jugement, a inventé toutes les parties qui constituent un tableau, il faut ensuite les disposer à leur place, de manière qu'on n'y puisse rien retrancher ni rien ajouter ; ce travail constitue la *composition*.

» L'*invention* aidée par le *jugement* forme le beau et le grand génie ; il choisit les sujets les plus intéressants de l'histoire, ceux qui sont le plus appropriés à la peinture ; il donne de la noblesse, de la beauté et de la grâce à ses principales figures et les fait valoir les unes par les autres ; il distribue avec art la principale lumière sur les figures les plus intéressantes, de façon que le spectateur soit frappé de surprise et d'admiration et que tout lui plaise jusqu'aux plus petits détails.

» L'*expression* est la peinture de l'âme, des passions, du mouvement et de la vie. Elle est trop momentanée pour que les peintres aient le temps de la saisir ; il faut donc que le sentiment et le jugement leur viennent en aide.

» Le *contraste* est l'art bien difficile, dans les compositions de plusieurs figures, de les faire valoir les unes par les autres.

» La première des qualités du peintre est de mettre de la *grâce* dans tout ce qu'il fait, surtout dans la position des figures, dans leur mouvement, dans la tranquillité, dans le sommeil, dans les passions. On peut même employer beaucoup de choix et de grâce dans l'expression des plus violentes passions. Il y a, et ceci paraîtra d'abord un paradoxe, il y a de la grâce même dans la laideur. Tout ce qui peut être peint est susceptible de grâce.

» Il est inutile de dire que la grâce en peinture doit varier suivant les différents objets que l'artiste se propose d'imiter : il est des grâces locales et même particulières à chaque genre, le visage, les attitudes, les vêtements, tout est susceptible de grâce.

» Chez l'homme, la grâce peut s'allier à l'air mâle et noble qui caractérise la force. La femme, surtout, doit se distinguer par la grâce ; mais on sent bien qu'elle doit être différente de celle de l'homme. Les enfants doivent aussi être peints avec grâce : tout ce qui est jeune en a naturellement beaucoup. »

L

LARGE. — Simplicité et grandeur dans la disposition des objets et dans les procédés d'exécution. Le large dans l'ordonnance et dans le faire éloigne l'idée d'une recherche minutieuse de détails.

On dit un *pinceau large*, une *composition large*, pour signifier ce qui est fait, conçu ou traité d'une manière grande.

LAQUE. — C'est ne pas s'exprimer clairement que d'appeler *laque* la couleur violette, connue sous ce nom, puisqu'il y a des laques de toutes couleurs; ainsi il est nécessaire d'ajouter au mot *laque* le nom de ces couleurs.

LIGNES. — On dit quelquefois *lignes* pour *masses*; dans ce cas on veut dire les *lignes* qu'offrent à la vue et sous certains aspects les masses ou les objets.

LUMIÈRE. — Mengs fait observer très-judicieusement que comme les lumières d'un tableau, quelque blanches qu'elles soient, ne peuvent être que la clarté de la demi-teinte d'un corps blanc; le peintre qui veut imiter un corps d'une surface unie ou polie qui réfléchisse la lumière, doit employer beaucoup d'art. Il y a une infinité de cas dans lesquels il est impossible de peindre un corps lumineux et les lumières d'un objet blanc. En un mot, dit-il, il n'y a pour ainsi parler, rien dans la nature que le peintre puisse copier comme il le voit; d'où il conclut que pour bien imiter la nature, il ne faut rendre la vérité que comme elle peut l'être, en lui donnant la disposition propre de l'objet et de l'idée que l'on veut faire concevoir au spectateur, en conservant à chaque forme la qualité et la propriété caractéristiques dans toutes les parties de l'art.

Nous ne croyons pas devoir adopter cette règle scholastique qui veut que la principale figure du sujet se trouve au milieu du tableau, sous la principale lumière. Reynolds, en rappelant ce précepte donné par Dufresnoy, remarque que Rembrandt a souvent mis cette règle en pratique jusqu'à un degré qui

tient de l'affectation en n'employant qu'une masse de lumière, et il ajoute que les peintres vénitiens et Rubens, qui avait puisé ses principes dans leurs ouvrages, se sont servis de plusieurs lumières subordonnées. Les réflexions qui viennent ensuite, pouvant être d'une excellente application dans la pratique, je pense qu'il sera utile de les joindre ici.

« Les peintres hollandais ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obscur, et ont montré dans cette partie, qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entièrement à l'œil toute apparence d'art.

» Jean Steen, Teniers, Ostade, du Sart et plusieurs autres de cette école, peuvent être cités et recommandés aux jeunes artistes comme des modèles à étudier.

» Les moyens par lesquels le peintre opère, et dont dépend l'effet de ses ouvrages, sont les jours et les ombres, les couleurs fières et tendres. Qu'on puisse mettre de l'art dans l'entente et la distribution de ces moyens, est une chose dont on conviendra facilement, et il est également certain qu'on peut y parvenir par un examen attentif des ouvrages des maîtres qui ont excellé.

» Je vais dire ici le résultat des observations que j'ai faites sur les ouvrages des artistes qui semblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obscur, et qu'on peut regarder comme des exemples à imiter dans cette partie de l'art.

» Le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret, ont été parmi les premiers, ceux qui ont réduit en système ce qu'on pratiquait auparavant sans aucuns principes

certain, et que par conséquent on négligeait souvent faute d'intention. C'est des peintres vénitiens que Rubens a pris sa manière de composer, que ses compatriotes comprirent et adoptèrent bientôt, et qui fut même reçue par les peintres de genre et de bambochades de l'école flamande.

» Voici la méthode dont je me suis servi pendant mon séjour à Venise, pour me rendre utiles les principes des maîtres de cette école. Lorsque je remarquais quelque effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de mon cahier dont je noircissais toutes les parties dans la même gradation de clair-obscur que l'était le tableau, en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière, et cela sans faire aucune attention au sujet ni au dessin des figures. Quelques essais de cette espèce suffirent pour faire connaître la méthode des peintres vénitiens dans la distribution des jours et des ombres ; un petit nombre d'épreuves me convinquirent que le papier était toujours tacheté à peu près de la même manière ; et il me parut que la pratique générale de ces maîtres était de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la principale lumière et les lumières secondaires ; un autre quart à la plus forte ombre possible, et le reste aux demi-teintes.

» Il paraît que Rubens a donné plus d'un quart de ses ouvrages à la lumière, et Rembrandt beaucoup moins, c'est-à-dire tout au plus un huitième, ce qui fait que sa lumière est extrêmement brillante ; mais cet effet est acheté à un trop haut prix, puisque le reste du tableau s'y trouve sacrifié. Il est certain que c'est la lumière qui est entourée de la plus grande

quantité d'ombre qui doit paraître la plus vive, en supposant au reste que l'artiste possède la même intelligence pour en tirer parti.

» Par ce moyen on pourra remarquer de même les différentes formes et dispositions de ces lumières, ainsi que les objets sur lesquels elles sont répandues, soit sur une figure, sur le ciel, sur une nappe blanche, sur des bestiaux ou sur les ustensiles qu'on n'aura introduit dans le tableau que pour cet effet. On peut observer ainsi quelle portion est d'un grand relief, et à quel degré elle est unie avec le fond ; car il est nécessaire qu'il y ait une partie (quoiqu'une petite suffice) qui tranche avec le fond ; soit qu'on prenne pour cela une partie claire sur un fond sombre, ou une partie sombre sur un fond clair, ce qui rendra l'ouvrage ferme et distinct ; tandis qu'en y donnant de la rondeur de tous côtés, les figures auront au contraire l'air d'être incrustées dans le fond. En tenant un pareil papier tacheté à quelque distance de l'œil, il frappera le spectateur comme quelque chose d'extraordinaire par la disposition du clair-obscur, quoiqu'en ne distingue pas si c'est un sujet d'histoire, un portrait, un paysage, de la nature morte ou quelque autre objet, à cause que les mêmes principes s'étendent sur toutes les branches de l'art. »

M

MANNEQUIN. — Le mannequin n'est utile que pour le costume ample et les draperies libres ; c'est un faux-semblant dont il est toujours difficile de ne pas être dupe.

MAQUETTE. — On appelle *maquettes* de petites figures

modelées en terre ou en cire, dont on se sert pour se rendre compte d'une première pensée, soit dans la disposition d'un groupe ou même de toutes les figures d'une vaste composition, soit dans la disposition d'une seule figure relativement au mouvement principal et au balancement de toutes les parties. On s'en sert utilement pour saisir promptement les exigences de la perspective, pour s'assurer de la possibilité d'un effet et pour se fixer dans le choix des principales masses colorées.

Paillot de Montabert veut que l'on dise *marquettes* et non *maquettes*.

MAROUFLE. — De même que l'on colle avec du gluten gommeux, de même on colle (ou l'on maroufle) avec du gluten gras, huileux ou résineux ; on a donc appelé ces derniers, *maroufles*, et on s'en sert pour agglutiner ou fixer ensemble deux toiles à tableau, ou pour fixer même une toile sur un mur ou sur un panneau.

Ce *maroufle* se fait souvent avec d'anciennes huiles épaissies et chargées de couleurs vieilles dans les godets du peintre. On a aussi appelé ces huiles *or-couleur*.

MASSES. — Le mot *masses* est opposé à détail.

Il importe infiniment aux peintres de bien comprendre la définition de ce qu'on doit entendre par *masse*. Comme l'œil et l'esprit sont portés chez le plus grand nombre des individus à saisir plutôt les détails et les particularités que les masses, la première chose à faire pour agrandir cette faculté qu'ont l'esprit et la vue de saisir les masses, c'est d'en former une idée

nette dans l'intelligence. Les vues et les esprits microscopiques ne perçoivent, ne saisissent qu'un point; les vues et les esprits vastes saisissent, embrassent et l'ensemble général d'un bout, quelque grand qu'il soit, et les ensembles particuliers qui le composent. Or ces ensembles particuliers, ce sont les *masses*; point de sentiment des *masses*, point d'artiste.

MÉCANOGRAPHIE. — Art de multiplier le même morceau de peinture par des procédés mécaniques. Les papiers de tenture sont ainsi exécutés à l'aide de planches servant à imprimer les couleurs. On a exécuté des *mécanographies* à l'huile, au vernis et à colle.

MODELÉ. — Les peintres ont emprunté ce mot à l'art plastique. Quand on dit : cette tête, ce bras dans ce tableau, est bien modelé, on entend que les plans en étant bien sentis et rendus par les tons et les lignes, l'artiste a semblé modeler ces objets, comme l'aurait fait un sculpteur.

MORBIDESSE. — Expression de souplesse, de douceur et de délicatesse tendre des chairs.

MORDORÉ. — Couleur demi-obscur dans laquelle l'orange domine.

MOUVEMENT. — C'est, proprement dit, la position de l'ensemble et des parties de tous les corps mobiles et souples, tels que la figure humaine, en sorte qu'au lieu de dire la *pose* et l'*attitude*, qui est un résultat, on dit le *mouvement*, qui est la cause ou un des principes de la pose. On dit donc le *mouvement*, pour dire les *inflexions* d'une tige d'arbre, d'une draperie. On dit aussi *mouvements de terrain*.

MINUTE. — On emploie cette expression au sujet des proportions du corps humain ; mais les minutes varient dans leur rapport avec les parties dont elles sont des subdivisions. Quelques artistes, et les architectes surtout, divisent par modules, ce qui est la même chose ; il n'y a de différence que dans le nom.

MIROIR. — Le miroir est un très-bon critique. Lorsque l'on dessine une figure d'après nature, l'œil est insensiblement disposé à glisser sur des imperfections auxquelles on n'a point su remédier promptement ; ce que la spontanéité du jugement signalait d'abord comme inexact ou même défectueux devient peu à peu moins choquant ; mais la réflexion dans une glace de l'imitation que l'on a voulu produire, en offrant à l'œil une image pour ainsi dire nouvelle, puisqu'elle en est alors une contre-épreuve, réveille le jugement et lui impose, par une manifestation beaucoup plus sensible du défaut auquel il s'était façonné, une nouvelle nécessité de correction. Un miroir de 12 à 15 centimètres de diamètre suffit.

N

NACARAT. — Ce mot est peu usité, parce que son acception n'est pas bien établie. N'exprimerait-il pas ce rouge purpurin que reflète la *nacre* ?

NIMBE. — Le nimbe, cercle lumineux ou radieux, que les anciens représentaient au-delà de la tête de leurs divinités, prend le nom d'*auréole* dans les peintures chrétiennes.

NU, NUDITÉS. — Les ennemis de la peinture aiment à donner le nom de *nudités* au *nu*. Tout le monde con-

vient que certaines antiques nues, où la pudeur est exprimée, ne doivent point être appelées du nom de *nudités*. Il faut convenir cependant qu'une foule de mauvais peintres, bons imitateurs d'ailleurs, ont, par ignorance de l'art, offert des *nudités* en offrant du *nu*.

Une question a souvent exercé la critique ; elle regarde essentiellement la statuaire ; c'est celle de savoir si nous devons adopter ou rejeter le costume habituel, lorsque nous traitons des sujets pris dans notre propre histoire.

On nous dit (1) : « Tel habillement et tel mode de vêtement, scrupuleusement copiés, est ce qui particularise l'homme, comme étant l'individu de tel âge, de tel ville, de tel pays. La nudité et avec elle j'entends aussi toute espèce d'ajustement ou de draperies idéales et arbitraires, est ce qui tend le plus possible à généraliser l'image de la personne représentée.

« Quest-ce que fait l'art qui emploie, à l'égard d'un contemporain, ce dernier moyen ? Il répète ce que proclame sur son compte l'opinion publique.

» Est-ce que la célébrité qu'acquiert un homme, par son génie et par ses actions, ne le fait pas sortir du cercle étroit de la société dont il est ou dont il fut membre ?

» Le système de la nudité ou de l'ajustement idéal produit, à l'égard de sa représentation, le même effet. Il transporte à l'homme physique cette existence générale que la renommée avait acquise à l'homme moral. Dans l'opinion publique, c'est une manière de dire aux contemporains, de dire aux âges futurs que tel

(1) M. QUATREMÈRE DE QUINCY. *Dissertation sur la diversité du génie et des moyens poétiques des différents arts*, 1804.

individu a cessé d'être l'individu de telle ville, de tel temps, et qu'il est devenu l'homme de tous les âges et de tous les pays.

» Voilà la métaphore, et en voilà le sens.

» Il en va de même des sujets historiques que le peintre préfère de traiter nus, au lieu de les traiter selon le costume du temps et du pays. L'effet de ce changement tend à changer aussi tous les rapports des personnages et les circonstances de l'action. Le peintre déclare qu'il abandonne le champ de la vérité positive et historique dans la représentation du fait, et qu'il transporte sa scène dans une autre sorte de région.

» Qui peut s'opposer à ces métaphores?

» Je le dirai : c'est souvent l'artiste lui-même qui y met obstacle en ce que, ne comprenant pas bien l'étendue de l'obligation qu'il contracte, il donne quelquefois lui-même le démenti à sa propre métaphore, soit par un manque d'accord dans le système qu'il a établi librement, soit par un défaut de style analogue au genre poétique et métaphorique dans lequel il s'est placé.

» Un poète célèbre, on s'en souvient, fut représenté nu, il y a quelques années, par un statuaire célèbre. Mais on se souvient aussi de l'extrême maladresse de l'artiste, qui s'était plu à faire de cette statue d'un grand homme, une sorte de démonstration anatomique.

» Il y a en ce genre mille convenances à observer dont je ne dirai rien ici, mais il en est une qui peut s'exprimer en un mot. Le genre de la nudité dans les espèces d'imitation que je viens de désigner, étant un

des genres poétiques des arts du dessin, il faut qu'un genre poétique soit traité avec un style poétique ; et le style poétique ici, soit quant aux compositions des peintres, soit quant aux figures iconiques des statuaires, est le style idéal.

Qu'on néglige les deux sortes d'accords dont je viens de parler, quelque mérite qu'ait l'artiste, quelque talent qu'il mette dans ses figures, il n'aura pas fait des figures nues, mais des figures déshabillées.

» Cette dispute sur l'emploi de la nudité ou de l'ajustement idéal, dans la représentation d'un contemporain, repose donc sur un mal-entendu entre l'artiste et le public, entre l'art et l'artiste. Pour faire cesser toute controverse en ce genre, il ne faudrait qu'un exemple donné par un artiste consommé dans son art, digne d'oser, et capable de le faire avec jugement. »

Comme nous comptons des hommes de grands talents, et qu'aucun d'eux n'a encore appuyé par un seul exemple heureux, et malgré des efforts réitérés, des réflexions que l'on doit cependant à un sentiment élevé de l'art, j'essaierai d'en chercher la cause.

N'y a-t-il pas ici une grave erreur dans la manière d'envisager les droits de la statuaire relativement à l'extension morale de l'homme et à la possibilité de refléter cette extension par l'homme physique *généralisé* ?

D'abord, nous dirons qu'aucun être, quelle que soit la puissance de son action sur le monde spirituel (moral ou intellectuel), ne saurait fournir à la statuaire une occasion de donner de lui une représentation dépouillée *positivement* de toute individualité ; et même il n'est pas, que nous sachions, de manifesta-

tion *humaine* dans l'art, tant généralisée soit-elle; qui, une fois *nommée*, acceptée, ne soit devenue sur-le-champ une individualité, c'est-à-dire une distinction *particulière* dans l'ordre général.

Or, il est ici question de la statue de Voltaire.

Pour entrer dans la voie poétique qui nous est présentée, comment allons-nous abstraire, généraliser? D'abord, afin de mieux réussir à *transporter à l'homme physique l'existence générale que la renommée a acquise à l'homme moral*, nous allons le dépouiller de tous ses vêtements, puisqu'ils *caractériseraient trop une époque, un pays, une nation*; nous allons le représenter nu.

Mais, pour que cette représentation soit acceptée par des contemporains, nous allons être forcés de conserver au moins aux traits du personnage quelque chose de ce qui lui appartient en propre; et, quelle que soit la latitude que nous allons prendre, et sans appeler ou redouter ici des juges comme DE MAISTRE, il nous faudra pourtant creuser des orbites, sillonner un front osseux, indiquer des plans heurtés autour de ces pommettes saillantes, faire serpenter le tranchant de l'ébauchoir aux alentours de commissures qui n'appartiendront point à une bouche de miel, et modeler un menton qui ne ressemble pas absolument à celui du beau Baltilde.

Selon Lessing, et nous partageons complètement son opinion, l'expression du caractère moral d'un individu, son portrait, fait que ce portrait est *l'idéal* de l'homme qu'il représente. Ici il n'est point question d'un personnage abstrait; et, lorsque nous voyons la propre image de Voltaire, nous ne concevons point, ou nous concevons à peine qu'il soit possible de donner au

physique quelque chose de plus correspondant au moral. Or, pour que le statuaire puisse transmettre à l'homme physique l'existence générale que la renommée a acquise à ce génie particulier, il ne pourra mieux faire que de se maintenir dans les traits caractéristiques qui auront été donnés par le naturel. Et ce n'est pas à dire pour cela qu'il ne sera pas nécessaire de confier cette tâche à l'artiste du plus grand talent, puisqu'il faudra reproduire *la vie, l'insaisissable, l'idéal*, par le positif de la forme.

Passons maintenant à la nudité, car il faut que cette statue représente de la manière la plus facile à *comprendre* un citoyen du monde entier ; et nous savons que tel habillement et tel mode de vêtement, scrupuleusement copié, est ce qui particularise l'homme et n'en fait qu'un individu de tel âge, de telle ville, de tel pays. Mais alors, comme il faut qu'il y ait toujours harmonie, correspondance vraisemblable entre la nature de la tête et celle du corps, nous allons entrer dans une sorte de démonstration anatomique. Et pourtant, que nous importent les muscles *jumeaux* des jambes de Voltaire ; que nous importent cette *crête des os des isles*, et ce *grand trochanter*, et ces *cerceaux pulmonaires*, etc. ? Que nous importent enfin ce squelette et tous ces ligaments ? — Rien de tout cela n'étant nécessaire à *l'idée* que nous voulons transmettre, la représentation, telle méritante soit-elle sous d'autres rapports, ne pouvant que nuire à la chose essentielle, nous allons y renoncer.

On nous conseille pour cela une draperie libre, parce que, dit-on, *toute draperie libre a la propriété de généraliser l'image de la personne représentée.*

Je crois qu'il est difficile de se rendre à une telle assertion. Qui peut certifier que ce qui a particularisé et ce qui particularise encore certaines nations est destiné à être adopté par toutes comme une généralité ?

Si cette objection est fondée, ne devons-nous pas craindre que l'individu dont nous voulons faire un citoyen du monde soit renié de tous côtés, ou revendiqué, dans la suite des temps, par qui n'y aurait au fond nul droit ?

Si donc nous ne voulons point conserver un costume peu propre à reposer l'idée sur l'objet essentiel, sur le génie de l'individu, et consacrer l'existence générale que la renommée lui a acquise, par un art qui ne peut employer que *la forme*, c'est de nous en tenir tout simplement, il me semble, à ce qui est le siège même et la signification la plus forte (pour la statuaire) des facultés qui ont eu une haute influence sur le monde intellectuel. Et alors nous aurons suivi un autre conseil que nous donne le même critique, et que l'on peut accepter sans restriction : « Ce que chaque artiste doit s'étudier à connaître avant tout, c'est la nature propre de son art, autrement dit ses moyens naturels, et les effets comme les sujets qui sont en rapport avec ses moyens. » Mais nous le répétons, une telle tâche ne doit être confiée qu'aux artistes du plus grand mérite. Le buste d'un homme célèbre devrait être l'objet d'un concours solennel.



OCRE. — Comme il y a des ocre^s de toutes sortes de teintes, le mot *couleur d'ocre* exprimerait mal l'idée

d'une couleur jaune déterminée. Les ocres étant des oxydes de fer, il est plus naturel d'ajouter les mots *jaune clair* ou *foncé, orangé, rose, violet, brun*. Ces expressions dispenseraient de dire : *Ocre de Berry, terre d'Italie, ocre de ru, brun rouge*.

OMBRE, OMBRAGE, OMBRAGER. — En peinture, il importe de distinguer les *ombres* d'avec les *ombrages*. Les *ombres* sont les privations de lumière résultant, soit des degrés de l'obliquité des surfaces ou de leur opposition totale au lumineux, soit de l'obscurité du lieu où se trouvent situées ces surfaces ou objets. Les *ombrages* sont les *ombres* que portent les objets qui s'interceptent entre le lumineux et la surface recevant cet ombrage. L'*ombrage* est donc l'effet de l'interposition d'un corps entre le lumineux et la surface ombragée.

L'air même peut être *ombré*, c'est-à-dire, dans l'*ombre* ou l'*obscurité*; et il peut être *ombragé*, c'est-à-dire, recevant ou éprouvant un *ombrage*.

ORDONNANCE. — Arrangement du sujet, marche de la composition, disposition générale des masses.

OPPOSITION. — Les oppositions sont des ingénieuses disparités dont le but est de donner des choses une perception plus vive, plus nette, plus animée, sans cesser de conserver entre elles les rapports nécessaires. Le peintre doit en dissimuler l'artifice par une grande justesse d'à-propos et par une grande harmonie d'expression. Voyez *Contraste*.

OPTIQUE. — Science qui traite de la lumière et des lois de la vision.

On appelle *Dioptrique*, la partie de l'optique qui traite de la réfraction.

On appelle *Catoptrique*, la partie de l'optique qui enseigne les effets de la réflexion de la lumière.

ORANGÉ. — Couleur binaire composée de *jaune* et de *rouge*.

OUTREMER. — Couleur obtenue du lapis-lazuli pulvérisé. On en fabrique aujourd'hui d'artificiel bleu et vert de toute nuance.

P

PALETTE. — La forme doit en être à peu près ovale. Le carré-long donne plus de place. M. Bouvier conseille de faire l'ouverture pour passer le pouce vers le milieu de la partie qui se rapproche de soi, ni trop à droite ni trop à gauche, pour ne pas fatiguer le poignet. M. Bouvier, en indiquant cette disposition peu usitée, fait remarquer qu'il en résulterait plus d'étendue vers la partie droite pour ranger les teintes, et que l'on éviterait ainsi l'inconvénient de croiser la main pour les aborder avec le pinceau. Nous donnons la forme la plus ordinaire planche 2. Les racines noueuses, agréables à l'œil, donnent prise au tranchant de l'amas-sette; les palettes sans nœuds sont préférables. Les bois de sorbier, de poirier et de pommier sauvages, sont durs et d'une belle couleur. Les bois d'acajou se fendent trop facilement, et les palettes de noyer se voilent; on se sert pourtant de ces dernières à cause de leur légèreté. Les racines d'aulne font aussi des palettes fort légères et point cassantes.

La palette doit être plus épaisse vers l'ouverture qui sert à passer le pouce; quand elle est bien poncée et polie au tripoli très-fin, on l'imbibé d'huile de lin non

cuite : cette huile devient plus dure ; on la suspend pour sécher à l'air, mais non au soleil. Cette opération dure plusieurs semaines pour un temps sec et chaud. La palette est convenablement imprégnée d'huile quand elle ne l'absorbe plus (1).

Les teintes préparées sur une glace dépolie, et posées ensuite sur la palette, sont plus vierges.

PANORAMA. — Tableau dans lequel le peintre a associé à son talent les ressources de l'industrie et de l'optique pour produire sur le spectateur une grande illusion. Le *Diorama* ne permet pas à la vue de parcourir circulairement, comme dans le panorama, la ligne non interrompue de l'horizon, mais il peut recevoir de la mécanique et de la réalité des choses, du bruit, du mouvement et autres ingénieux auxiliaires, une puissance d'illusion bien plus étendue.

Le *Néorama* est une application nouvelle des tableaux circulaires.

PANSTÉRÉORAMA. — On donne ce nom à des plans en relief de villes ou même de contrées entières.

PANTOGRAPHE. — Instrument au moyen duquel on réduit ou l'on augmente la copie d'un dessin ; on donne aussi le nom de singe à cet instrument.

PASTEL. — Genre de peinture pour lequel on emploie des crayons ou pâtes de diverses couleurs. Les Allemands en attribuent l'invention à Alexandre Thiele,

(1) Paillot de Montabert rejette l'imbibition de l'huile et propose la combinaison de l'huile avec le copal ou même le copal seul dissous dans l'essence d'aspic et introduit à l'aide du feu dans l'épaisseur de la palette. On pourrait encore employer le carabé dissous dans l'huile, il est plus dur que le copal. De cette manière la palette est préparée sur-le-champ.

en l'an 1685. D'autres l'attribuent à M^{lle} Heid, née à Dantzick, en 1688, et morte en 1753. Latour, Rosalba, Natier, Vigée, Tocqué, ont fait de très-beaux ouvrages au pastel. On vante encore les portraits de Liotard, appelé le peintre turc, et ceux de sir Russel, peintre anglais, etc. A la vente des ouvrages de Girodet on a vu de très-belles esquisses au pastel.

Ce moyen est excellent pour des études préparatoires. Il serait à souhaiter que l'on trouvât des pastels de bonne qualité dans le commerce ; mais, comme il n'en est rien, il faudrait que les artistes les préparassent eux-mêmes. Paillot de Montabert s'est occupé de plusieurs améliorations à ce sujet : selon lui, des papiers forts, peu plucheux et collés, sont très-propres, ou à être poncés et rendus cotonneux, ou à recevoir une légère couche d'amidon chargée de ponce. Sur cette couche, le pastel prend et adhère bien ; les teintes y paraissent fraîches et légères, et l'on peut, si l'on veut, charger de beaucoup de couleurs certains endroits particuliers de la peinture ; on peut même peindre aussi sur toile fine, encollée et revêtue d'une légère couche de pierre ponce, sur panneau et sur carton, et employer l'estompe autant que le doigt : l'usage du papier bleu n'est qu'une affaire de routine. Suivant Paillot de Montabert, un papier d'une teinte gris-clair-orangé serait plus commode et plus utile, et il n'est pas nécessaire que l'on recherche, comme on le fait ordinairement, un plucheux grossier. On peut obtenir des bruns très-vigoureux, en employant le brun provenant du bleu de Prusse calciné, auquel on ajouterait du noir d'os et très-peu de noir de fumée. C'est en Suisse que l'on est parvenu à produire les plus beaux pastels bruns.

Une des conditions importantes pour le confectionnement de ces crayons, c'est de leur donner un degré de consistance qui rende le travail facile, et ils sont souvent ou trop tendres ou trop durs : le feu les durcit un peu, ainsi qu'une légère addition de lait ou de gomme. Quand les matières colorantes sont trop dures, il est bon de les broyer avec de l'esprit-de-vin ; peut-être, dit Paillot de Montabert, n'a-t-on pas employé le talc, le cristal pilé, le spermacéti, etc.

Les crayons blancs de pastel se font avec la craie ou blanc de Troyes, bien décantée et porphyrisée. On préfère la craie au blanc de plomb, parce qu'elle ne s'altère jamais à l'air. On peut encore modifier la craie avec le kaolin ou terre à porcelaine, avec l'argile de Montereau ou terre de pipe, etc.

Les ocres doivent être bien lavées et décantées.

Les *laques* et *carmins de garance* doivent être de même très-lavés à l'eau tiède avant d'être broyés.

La garance, le jaune indien, le chrôme doivent remplacer les laques de cochenilles, la graine d'Avignon, le jaune minéral, le massicot, le minium, etc.

Le *bleu de Prusse* doit être lavé à l'eau chaude ; l'*azur* ou poudre, joint au *bleu de Prusse*, sert à rendre celui-ci plus friable.

L'*indigo* doit être pétri dans un mortier, et broyé ensuite à l'eau chaude ; puis on le jette dans un pot de terre vernissé, plein d'eau bouillante ; on y ajoute par intervalle deux fois le volume que l'on a employé d'*indigo* en alun de Rome. On met le pot sur le feu, on remue avec une cuiller de bois, et on éloigne de temps en temps du feu pour que le liquide ne renverse pas. Après six à sept bouillons, on laisse refroidir.

dir et reposer quelques heures. On décante et on verse le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge; on l'arrose d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique d'alun. Quand l'eau est passée, on ramasse la fécule et on la broie.

Les pastels bruns, produits par la terre d'ombre, s'obtiennent de la manière suivante : calcinez la terre, plongez-la toute bouillante dans l'eau froide; elle sera dure et difficile à broyer, mais les crayons seront encore plus friables qu'ils ne l'auraient été sans ce moyen. Cette substance, très-rebelle, ne devient pas toujours friable, même broyée à l'esprit-de-vin.

La terre de Cologne est encore plus intraitable : il faut la brûler et laisser s'éteindre d'elle-même à l'air. On la broie longtemps à l'eau claire, on la filtre et on l'arrose abondamment; par ce moyen elle donnera du crayon d'un beau noir-olivâtre. Tous les bruns provenant du fer doivent être traités de même.

Le noir d'ivoire doit être traité comme le bleu de Prusse, sinon il est presque toujours dur et pierreux. On lave et on ne décante que le lendemain; on broie et on laisse sécher jusqu'à ce qu'il ait assez de consistance pour pouvoir être roulé sur papier lombard; et on le forme en crayon.

Les charbons de bois de chêne, brûlés à feu nu, et éteints dans l'eau, donnent d'excellents crayons; il en est de même de ceux des ceps de vigne, de charme et d'ormeau.

Manière de fixer le pastel. Faites fondre du bel alun pulvérisé dans deux verres d'eau bien claire : lorsque cette eau s'est chargée de la quantité d'alun qu'elle peut dissoudre, décantez. Mettez dans cette eau suffi-

samment saturée d'alun, pour 25 à 30 centimes de colle de poisson très-claire et très-nette; laissez tremper 36 heures; faites bouillir ensuite pour que la colle se fonde entièrement; passez cette eau collée et saturée d'alun à travers un linge blanc, et versez-la dans une bouteille de verre, où l'on a mis auparavant un demi-litre d'eau-de-vie non colorée, et un verre d'esprit-de-vin. La quantité de cette liqueur peut être augmentée proportionnellement en raison de la grandeur des tableaux que l'on voudra fixer : il ne faut pas l'employer trop vieille.

Pour faire l'immersion, il faut préparer un bassin en bois avec une toile cirée dont on relève les bords, à moins qu'on n'ait un bassin suffisamment grand. On verse la liqueur après l'avoir fait chauffer au bain-marie, et en ayant attention qu'il n'y ait point de dépôt. On place à chaque coin du bassin des morceaux de plomb d'une même épaisseur, et qui puissent se recouvrir entièrement de la liqueur, ces plombs permettront de plonger le tableau avec prestesse et assurance, sans altérer la surface du tableau, en le retenant à propos. On prend le tableau horizontalement, la face en dessous, on le plonge et on le retire presque subitement, toujours dans la même position horizontale, et on le place dans quelque endroit abrité où il n'a appui que par ses deux bords. Lorsque le tableau est bien sec, on juge si le pastel est fixé en frottant avec le doigt : rien ne doit se détacher, et cependant les teintes n'auront subi aucun changement apparent. On a reconnu que le pastel ainsi fixé pourrait supporter un vernis. Si l'on veut le vernir, on y applique préalablement une couche ou deux de colle de pois-

son assez forte, et dans laquelle on mêle un tiers d'esprit-de-vin ou de bonne eau-de-vie non colorée. Quand cette couche est sèche, on vernit, en ayant soin de se servir d'une qualité supérieure.

Les pastels ainsi fixés ont l'avantage de pouvoir être retouchés au pastel ou en détrempe. Le même moyen peut servir à fixer les dessins au crayon.

On emploie aussi la gomme arabique pulvérisée, ou du sucre candi, et répandue comme une poussière légère à travers un tamis, et l'on dirige sur le tableau une vapeur d'eau bouillante.

Les huiles volatiles s'évaporent et ne fixent pas ; et toutes les résines dissoutes à l'esprit-de-vin obscurcissent les couleurs, rendent le papier transparent, et comme semé de taches.

Autre procédé : prenez 31 grammes de belle colle de poisson, coupez-la en écailles minces, et faites-la infuser pendant vingt-quatre heures dans 305 grammes de vinaigre distillé : jetez dessus 1 kil. 468 grammes d'eau chaude bien claire, et remuez avec une spatule de bois, jusqu'à ce que la colle soit bien dissoute. Versez le mélange dans un vase de verre ; mettez-le dans le sable à deux ou trois doigts de profondeur ; et mettez la poêle qui contient le sable sur un fourneau à feu de charbon ; tenez la liqueur ainsi à une chaleur douce (sans ébullition), et remuez avec la spatule jusqu'à parfaite dissolution : laisser refroidir et filtrez à travers un papier gris sur un entonnoir de verre ; changez le papier si la liqueur a de la peine à passer.

Si la colle est trop forte, ajoutez de l'eau chaude, remuez et filtrez. Versez dans une grande bouteille, et mettant alternativement un verre de la dissolution

et un verre d'esprit-de-vin bien rectifié; bouchez la bouteille et remuez pendant un quart-d'heure.

Le tableau que l'on veut fixer étant placé horizontalement, la peinture en dessous, on passe de cette liqueur sur le revers du papier avec un gros pinceau doux de 27 millimètres de diamètre, jusqu'à ce qu'elle soit bien pénétrée, et que les couleurs soient devenues luisantes. On retourne son tableau, on laisse sécher à l'ombre : il suffit de quatre heures en été. Si la première opération n'a pas réussi partout, on donne une seconde couche. On repasse légèrement avec le doigt dans le sens convenable, comme si l'on peignait. Cette manière est facile et sûre. Cette colle donne de la force au papier, et permet de le fixer sur le mur ou sur toile : le vinaigre distillé contribue à éloigner les mouches. On peut coller le papier sur une toile avant de le peindre, pourvu qu'elle soit claire et qu'on se serve de celle d'amidon; et on fixera le pastel de la même manière (1).

Si l'on veut se servir de pastel comme ébauche pour une peinture à l'huile, Paillot de Montabert conseille de préparer exprès les pastels, de manière qu'ils changent le moins possible lorsqu'ils seront atteints par l'huile. Ainsi les blancs seront composés de beaux blancs de plomb, de même que la préparation de l'enduit du subjectile. On écrasera beaucoup avec l'es-

(1) Un peintre allemand, Reifstein, préparait ses pastels à la cire fondue avec un peu de graisse de cerf. Il broyait les mélanges dans un petit vase exposé à un feu très-doux; les coupait par morceaux après avoir étalé les couleurs sur un papier gris pour absorber l'humidité; il façonnait les crayons et les jetait dans de l'eau froide pour leur donner de la consistance. Il peignait sur une couche d'huile saupoudrée sur toute la surface avec du verre réduit en poudre.

tompe et le doigt, les couleurs sur le tableau, de manière qu'il y ait peu d'épaisseur de poudre colorante. On tâchera même de réserver le fond pour former la lumière. Deux moyens se présentent ensuite pour fixer ce travail : si l'enduit a été peu collé, on pourra fixer la couleur avec la colle ; s'il a été suffisamment encollé, on la fixera avec l'huile coupée d'huile volatile d'aspic. Les procédés qui viennent d'être indiqués pour fixer le pastel peuvent être proposés ici. Ainsi on pourra employer ou l'aspersion ou l'immersion.

PASSÉ. — Bien *passé*, de beaux *passés*. Par ce mot, on exprime la fusion chromatique et matérielle des couleurs.

PASTICHES. — Tableaux que les peintres font parfois en imitation de quelques autres peintres, dont ils copient si bien la manière que l'imitation est attribuée souvent au peintre imité.

On a fait beaucoup de pastiches de Teniers, et Teniers a été lui-même le plus habile peintre de pastiches.

PATINE. — On donne le nom de *patine* à la crasse artificielle que la supercherie sait adroitement apposer sur des tableaux ou médiocres ou usés.

PAYSAGES. — On a cru devoir distinguer les tableaux de paysages héroïques, ceux qui sont historiques, les paysages rustiques, sauvages et autres, dont le caractère peut au reste être désigné par un terme particulier.

Bien que tous les peintres habiles sachent représenter les paysages, on a affecté le nom de paysagistes

à ceux qui ne s'occupent exclusivement que de ces sortes de représentations.

PEINTRE D'HISTOIRE. — Les gens du monde appellent *tableaux d'histoire*, ceux dont les sujets sont puisés dans les récits des historiens; parmi les artistes, on appelle tableaux d'histoire, ceux où l'on a cherché à surmonter les plus grandes difficultés de l'art, c'est-à-dire à représenter un sujet puisé dans l'histoire ancienne ou dans la mythologie, peu importe, pourvu que le caractère de la scène soit grand et noble, et que la figure humaine s'y montre autant que possible dans sa plus grande beauté et sa proportion réelle. Mais les tableaux dont les sujets sont empruntés à l'histoire moderne, cette époque malheureuse, qui ne permet pas à l'art, lorsqu'il veut y puiser, de se montrer dans tout son éclat, quelle que soit la dimension dans laquelle ils aient été exécutés, sont difficilement admis dans cette classe. On voulait établir à cet égard une distinction particulière et les nommer *tableaux d'apparat*; il s'éleva des contradicteurs, et, même dans le sein de l'Institut, où cette question s'agita très-vivement.

Les peintres, appelés *peintres d'histoire*, ont presque tous et fort souvent exécuté des portraits, de petits sujets, des allégories, des paysages, etc. On reconnaît cependant la nécessité de n'affecter ce nom qu'au peintre qui n'aurait absolument représenté que des sujets historiques, car, pour les autres, le nom de *peintre* doit suffire. L'expression *peintre artiste* porte avec elle une signification passablement explicative; mais elle ne sourit pas au peintre qui consacre sa vie aux grands sujets de peinture. Qui empêche donc

d'appeler celui-ci *peintre mégalographe*, ou *peintre de grands sujets*, de même qu'on en appelle d'autres *peintres de miniatures*?

PEINTUREUR. — Paillot de Montabert veut qu'on emploie les mots *peintureur*, *peinturage*, *peinturer*, pour distinguer l'artisan qui s'occupe d'embellir les habitations, et qui couche la couleur à plat, sans s'occuper du coloris et du dessin, du *peintre artiste et poète*, qui sait combiner la beauté ou l'harmonie des teintes avec la vérité. Il trouve injuste le nom de *barbouilleur* donné aux peintres en bâtiments.

PERSPECTIVE. — Perspective est un terme général, qui signifie le résultat de tous les moyens employés dans la science de la perspective, en sorte que toutes les opérations préparatoires, telles que le plan, le géométral, les profils, coupes, cotes, ou mesures géométriques, sont comprises dans ce terme général *perspective*. Cette science s'est appelée même autrefois *pourtraicture*. Il y a évidemment confusion dans cette façon d'exprimer par un seul mot, des choses qui, nécessairement, sont diverses et distinctes.

Voici donc comment, dans notre théorie, nous distinguerons les questions à ce sujet : Nous appellerons 1° dessin stéréographique, le dessin qui, simultanément avec le plan, offre l'élévation, en conservant les mesures de l'objet; 2° dessin orthographique ou élévation, le dessin qui peut être considéré comme la projection par rayons droits et parallèles des points de l'objet; et 3° dessin scénographique, la projection par rayons convergents vers l'œil du spectateur. Quant au plan, qui est un dessin ichnographique, c'est-à-dire,

projeté par terre à plat, et de haut en bas, il est lui-même un dessin orthographique. (*Voyez le chapitre III.*)

PINCEAU. — Les Italiens n'ont que le mot *penello* pour signifier les pinceaux de soie de porc et ceux de poil de martre, de putois, etc. Nous employons les deux mots *brosse* et *pinceau*. Nous avons indiqué la forme des brosses et des pinceaux, sans considération de grandeur relative, Pl. II (nos 1, 2, 3, 4, 5, 6). Il en est de même pour les autres objets. Un bon pinceau doit être de forme conique, sans former ventre au sortir de la plume; il doit, en le mouillant, faire aisément la pointe et revenir naturellement sur lui, même lorsqu'après avoir enlevé l'excédant de l'eau contre le bord d'un verre, on en promène légèrement la pointe sur le papier. Les meilleurs sont ceux qui sont pris dans le bout *des queues de martre* (1). Les pinceaux en petit-gris sont moins chers, mais ils sont bien inférieurs en qualité.

(1) Pour préserver des mites les brosses et pinceaux, Bouvier conseille de les imbiber d'huile d'olive, même ceux qui n'ont point encore servi. Quand on veut s'en servir, on les essuie soigneusement, et en les passant sept à huit fois dans de l'huile à peindre on peut s'en servir sans craindre que les couleurs ne sèchent pas. Si un long espace de temps les avait rendus gommeux et collants, il faudrait les laver à l'eau de savon et les remettre dans l'huile d'olive jusqu'à ce que l'on ait besoin de s'en servir et d'employer d'autre huile. Si on les laisse tremper dans l'huile siccativ, il faut renouveler cette huile tous les cinq à six jours. Les blaireaux ne s'emploient jamais qu'à sec, afin de fondre les travaux de la brosse.

L'essence gâte les brosses et les pinceaux. Il faut se servir de savon noir quand l'huile de lin ne suffit pas. Le pincelier (no 7) est fort commode; il est d'une assez nouvelle invention; il doit toujours être plein d'huile de lin, jusqu'au tiers inférieur de la passoire.

Les *brosses* sont en poils de chèvre ou en soies de porc, suivant le volume nécessaire. Les brosses plates et les pinceaux plats sont d'un usage très-commode, relativement à certaines conditions de l'exécution ; ils sont montés dans du fer-blanc. On appelle *queue de morue* le pinceau à vernir (n° 6). Le blaireau (n° 5) sert à fondre, à noyer les teintes les unes dans les autres ; il faut ne s'en servir qu'avec réserve pour ne pas tomber dans la *mollesse* et le *flou* maniéré.

PLAFONNER. — Expression qu'on a cru devoir employer pour exprimer l'effet du raccourci, vu de bas en haut sur les figures peintes des plafonds.

PLAN. — On appelle *plan* la figure que présente l'objet vu en dessus et d'une distance infinie. Un plan sert à faire connaître les objets, sauf leur hauteur. Les architectes et les dessinateurs ont souvent besoin de savoir *lever un plan*.

Le *plan* est aussi une surface considérée sans épaisseur, qui n'a ni courbure, ni profondeur, et à laquelle une ligne droite peut s'appliquer en tous sens, de manière qu'elle coïncide toujours avec cette surface. C'est la plus courte surface qu'il puisse y avoir entre deux lignes. Une table rase offre un plan unique.

On appelle encore *plan*, les enfoncements dans un tableau ou sur la nature par rapport à un aspect qu'on adopterait, ou les coupes parallèles au tableau, et qu'on ferait perspectivement à des distances déterminées.

Plan se dit aussi des surfaces souvent planes, composant des formes, placées obliquement à un autre, ou obliquement au jour.

Le *plan* est un moyen ou une opération dont le

peintre ne saurait se passer. En effet, puisque la peinture doit exprimer les diminutions apparentes des dimensions et des couleurs, et que ces diminutions ou affaiblissements ont lieu en raison des distances, c'est-à-dire, des enfoncements et éloignements où elles se trouvent par rapport à la base du tableau, il faut, pour connaître ces affaiblissements, qui doivent être rendus sensibles dans la représentation, connaître les enfoncements relatifs des objets. Or, c'est le plan qui fait connaître ces enfoncements, en sorte que la distance étant déterminée, le peintre peut, par une échelle perspective, ou préjuger, ou mesurer ces diminutions ou affaiblissements, puisqu'il connaît les enfoncements par la situation du plan.

POCHADE. — C'est pour ainsi dire le brouillon de l'esquisse. Ces essais libres, ou hardiment *pochés*, quelquefois maculés, et à travers desquels s'aperçoivent même d'anciennes couleurs, et parfois d'anciennes figures. Ce travail, tout heurté, tout straspasser qu'il est, produit souvent une tentative fort précieuse, et, en cela, il est différent du travail ordinaire de l'esquisse, qui est exécutée déjà avec plus de retenue et avec moins d'indécision. Il est sous-entendu que cette espèce d'exécution rentre dans ce qu'on appelle quelquefois *tapé*.

POINT de vue, de distance; Point accidentel. — Un tableau doit être la représentation d'objets vus d'une seule vision. Nous avons déjà parlé de la nécessité de cette unité de perception, dans le corps de l'ouvrage. La hauteur du point de vue et la place que ce point doit occuper sur le signe de l'horizon, sont

déterminées par des considérations de développement qui s'adressent au jugement, à l'expérience et au goût de l'artiste.

Comme le spectateur se place naturellement au milieu du tableau, pour en considérer la représentation, il semble que le point de vue devrait être placé au milieu du tableau; cependant ce principe est contesté. Des théoriciens prétendent que là où est fixé le plus grand intérêt de la scène, doit être fixé aussi le point de vue. Ni l'un ni l'autre de ces principes ne doit, suivant nous, être adopté *absolument*. Un point de vue, placé trop rigoureusement au milieu du tableau, peut nuire à la variété; et, si ce point se rapproche trop sensiblement d'un des côtés du tableau, il peut en résulter, sur les parties qui offrent le plus de développement, des déformations évidentes. Le seul moyen de remédier à ce dernier inconvénient, ou du moins d'en atténuer le fâcheux effet, si l'on est forcé de rester dans cette donnée perspective, c'est d'éloigner alors le point de distance, de telle sorte que l'ensemble des objets vus soit considéré comme ne faisant qu'une partie d'un tableau, qui primitivement aurait eu une étendue telle que le point de vue aurait occupé la place la plus naturelle.

Le *point de distance* est toujours hors du tableau; mais comme il peut être incommode, ou même impossible de se servir du point de distance réel, pour y faire arriver les lignes nécessaires, on a trouvé le moyen de substituer à ce point de distance réel un autre point qui rend l'opération facile, en ce qu'il se place dans le tableau même, mais toujours sur la ligne de l'horizon qui a été adoptée. Nous allons en don-

ner ici une idée suffisante en cas que l'on n'ait point de *traité* sous la main (1).

Si le point de distance réel que l'on a choisi place le spectateur à un éloignement convenable des objets représentés, la formation d'un carré (le quadrilatère) perspectif vers la base du tableau aura un aspect tel, qu'une diagonale tracée sur ce carré tendra évidemment à aller chercher ce point de distance; elle y tomberait effectivement, s'il y avait possibilité de prolonger cette ligne et la ligne de l'horizon sur laquelle le point de distance est toujours placé.

Or, supposons un tableau de grande dimension, et plaçons à sa base et sur une ligne parfaitement parallèle à la ligne de l'horizon, trois ou quatre divisions égales et de 0^m.32 chaque (Planche II, Fig. 1). De chacun des points de division, élevons des lignes droites en les dirigeant toutes au point de vue. Pour établir graduellement sur ces lignes fuyantes des carrés perspectifs qui aient les conditions dont nous venons de parler, si, de chacun des points établis, on conduisait des lignes vers le point de distance ordinaire, ces lignes couperaient les précédentes; et, en traçant ensuite des horizontales à chaque point d'intersection, on aurait les carrés perspectifs demandés. Si, en menant à *vue* une seule ligne, du point E, par exemple, qui irait couper la ligne élevée de F en A, nous avons, par la ligne horizontale tracée sur l'intersection, un carré dont l'aspect donnera l'idée d'un éloignement suffisant, nous allons voir que l'on pourra, au moyen de ce premier carré, tracer tous les autres :

(1) Voyez le *Manuel de Perspective* de M. VERGNAUD, dans l'*Encyclopédie-Roret*.

Dans cette première opération, la mesure comprise entre EF donne la profondeur Fb, par la section de la diagonale Eb, tendant au véritable point de distance. Divisons maintenant, en trois parties égales, cette mesure comprise entre EF, et, du point 2, menons une ligne par le point b, cette ligne ira couper la ligne de l'horizon en B ; et la distance de B en A se trouvera être le tiers du véritable éloignement, comme 2F est le tiers de la véritable mesure EF qui aurait donné Eb par l'opération ordinaire. (Si 2F était un quart ou un cinquième de EF, BA serait le quart ou le cinquième de l'espace compris entre le véritable point de distance et le point A.) Enfin, si cette réduction est reproduite sur la ligne de terre, comme de 2 en 1, de 1 en E, etc., chaque ligne tirée de ces points vers le point B établira des profondeurs sur la ligne FA, qui seront absolument les mêmes que celles qui auraient été établies par les diagonales dirigées vers le véritable point de distance.

Quant aux lignes fuyantes qui tombent sur un point accidentel hors du tableau, on peut aussi se servir d'un moyen commode : soit donnée une surface déterminée par deux lignes fuyantes et deux verticales, si cette surface est divisée par plusieurs lignes fuyantes, et commandées par le même point accidentel, il s'agira d'établir sur les verticales les divisions correspondantes. Or, on placera d'abord sur la verticale la plus rapprochée de l'œil, les divisions nécessaires ; et, après avoir élevé assez près de cette verticale une autre ligne au crayon, qui sera de la même hauteur que la verticale qui a subi une diminution perspective, si l'on fait passer des lignes par les extrémités de l'une et de

l'autre, et qu'on les prolonge, elles se rencontreront en un point; toutes les lignes que l'on dirigera vers ce point, et qui partiront des divisions déjà indiquées sur la plus grande verticale, viendront couper la plus petite, et donner par ce moyen toutes les divisions correspondantes; il ne s'agira donc plus que de transporter ces divisions à leurs véritables places, et de tracer, de l'une à l'autre de ces deux verticales, les lignes demandées.

PONCIS. — Dessin dont le trait est piqué pour qu'on puisse le reporter sur un papier ou toute autre surface plane, au moyen d'une poudre de charbon ou de crayon pilé que l'on appelle *ponce*. Par ce moyen, le dessin se trouve répété par des points noirs déposés sur le papier ou sur tout autre subjectile placé sous le poncis.

On appelle quelquefois *poncis*, un mauvais dessin fait de routine et sans la nature. *Poncif* n'est pas français.

PONDÉRATION. — L'artiste ne peut réaliser heureusement que par l'observation, la réflexion et le choix, ce qui, dans la nature qu'il a sous les yeux, s'accomplit par des lois secrètes et par des impulsions instinctives. Dans les mouvements naturels et libres, toutes les parties du corps se trouvent constamment balancées les unes par les autres. Si une partie du corps se jette hors du centre de gravité, un poids égal se porte spontanément du côté opposé, afin de maintenir l'équilibre dans le tout. Il y a sans doute quelque analogie entre notre besoin d'ordre, de distribution, d'arrangement optique, et ces lois impérieuses de la pondération. Ce

sont là des *nécessités primitives* que l'artiste doit connaître, méditer, et dont il ne doit jamais négliger l'application ; lorsque l'art prend ces nécessités pour base, les conséquences qui en résultent sont des vérités pleines d'autorité et de séduction.

PORACÉE. — Couleur verdâtre tirant sur celle des poireaux.

PORTRAIT. — Reynolds a dit : « Le peintre de portraits, qui veut embellir et ennoblir son sujet, n'a pas d'autres ressources que de le réduire à une idée générale, en omettant tous les petits détails et défauts individuels de la physionomie, et en changeant la mode du jour en un costume plus permanent, qui ne rappelle pas des idées communes, par l'habitude journalière que nous avons de voir cet accoutrement. Mais si l'on considère la ressemblance de l'individu comme le seul objet que le peintre de portraits doit se proposer, il perdra plus sans doute qu'il ne gagnera par cette dignité prise de la nature, considérée en grand. Il est donc fort difficile d'ennoblir le caractère d'un portrait sans nuire à la ressemblance, qui est ce que les personnes qui se font peindre exigent, en général, le plus de l'artiste. »

Reynolds dit un peu plus loin :

« En général, il me semble qu'il n'y a qu'un seul principe fondamental, sur lequel chaque art peut être établi. Les ouvrages des peintres, ainsi que ceux des poètes, des moralistes et des historiens, qui sont exécutés d'après les idées générales de la nature, ne périssent jamais, tandis que ceux qui ne doi-

» vent leur existence qu'à des mœurs ou à des coutumes particulières, à quelque vue partielle de la nature, ou au changement de la mode, ne peuvent pas durer plus longtemps que ce qui y donne naissance. Le temps présent et le temps futur peuvent être considérés comme rivaux ; et celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre. »

Beaucoup d'écrivains ont envisagé l'art de la même manière ; mais tout principe d'un haut intérêt, dont la conséquence naturelle est altérée d'avance par une direction qui contraint à application inadmissible, vous jette promptement dans l'erreur, ou vous abandonne incessamment dans l'irrésolution.

Il nous semble que pour peser les difficultés qui sont suscitées par l'obligation de faire sortir de chaque individualité des idées générales qui en ennoblissent la représentation, il serait utile d'établir d'abord une distinction positive entre la forme qui est donnée par la nature elle-même, et celle qui est donnée par un caprice de mode ou par la volonté humaine, et ensuite d'examiner, dans les exigences de l'art, celles qui s'adressent à la statuaire, et celles qui s'adressent à la peinture.

La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. Il y a dans cette pensée de Diderot un grand enseignement. Un portraitiste doit s'attacher, suivant nous, à considérer les individus comme des systèmes complets, comme des variétés dans l'ordre général, qui ont leur importance particulière, quoique soumises à des lois communes ; le but de l'artiste doit donc être de rendre

évidente cette *raison* de la nature, en écartant, *autant que possible*, tout ce qui n'est pas essentiel à la fin que la nature s'est proposée dans l'individu présent. En n'abandonnant point cette idée simple pour se préoccuper des idées générales, la représentation de l'objet recevra certainement de l'art une élévation plus conforme au véritable caractère de l'individu, et sous le rapport physique et sous le rapport moral. Un portrait doit être une individualité ; toute individualité *nécessaire* doit être, à la vérité, maintenue dans un ordre général ; mais l'artiste doit craindre de se laisser entraîner à de prétendus embellissements qui ne sont souvent que de véritables altérations et un abus des règles conventionnelles.

Quant au costume, quant à cette autre forme donnée par un caprice ou par la volonté humaine, les exigences particulières qui en découlent sont aussi très-impérieuses. L'appel aux idées générales de la nature, à l'occasion des difficultés qui ne ressortent pas de la nature proprement dite, est cause de beaucoup d'erreurs. Nous renvoyons le lecteur au chapitre qui traite du nu et du vêtement considérés dans leur importance relative, et aussi au chapitre qui traite des limites de l'art, et dans lequel nous avons envisagé séparément les moyens de la peinture et ceux de la statuaire. Nous répéterons ici que le grand art du peintre et du statuaire est de tirer le meilleur parti possible du vêtement qu'il est forcé d'adopter, mais en restant dans la donnée de ce vêtement, et dans le caractère qui lui est propre : ce qui peut s'apprendre devant l'objet même, et ce que les réminiscences des costumes anciens ne donneront jamais.

Du reste, lorsque le peintre a obéi avec discernement aux exigences qui sont en dehors de l'art, il peut se dédommager amplement de cette contrainte, et même en dissimuler le joug, en usant librement de toutes les occasions qui lui restent encore pour donner la plus haute idée de son goût et de son talent.

POSE. — On dit une belle *pose*, et non une belle attitude, une belle posture.

PROFONDEUR. — Quand on dit *profondeur* dans un tableau, on veut parler de l'enfoncement des objets, à partir du cadre, ou à partir de l'enfoncement des points ou des parties de l'objet même, par rapport à la situation de front du spectateur et parallèle au cadre.

PROJECTION. — Par projection *scénographique* des rayons, on entend leur projection selon une direction conique, dont l'œil du spectateur est le sommet. Et en cela, cette projection ou direction diffère de l'*orthographique*, qui est supposée avoir lieu par des rayons parallèles.

PROPORTION. — Il y a des proportions en toutes choses, c'est-à-dire, des rapports de mesure entre toutes choses : ces rapports ou ces proportions sont conformes ou non conformes au beau et au bon. Ainsi, par proportionné, on n'entend pas bien ou mal proportionné, et par disproportionné, on n'entend pas proportion vicieuse, mais proportion inégale. En dessin, la proportion est le rapport de l'étendue.

En clair-obscur, la proportion est le rapport de l'intensité des tons et de leur volume ; en coloris, la pro-

portion est le rapport de l'énergie des teintes et de leur volume.

L'étude de la convenance des parties, relativement à leur destination, donne la connaissance de la raison de leur forme et de leurs proportions.

Hogarth remarque que parmi les productions de la nature, la plus grande beauté des formes est dévolue à ceux des objets animés qui sont destinés à exécuter les mouvements les plus variés; et comme aucun animal ne peut être comparé à l'homme sous le rapport de la variété des mouvements, il en conclut que parmi les individus de l'espèce humaine, ceux qui sont les mieux proportionnés et les plus beaux, sont ceux qui ont le plus de facilité à se livrer à tous les exercices que la conformation générale de l'homme leur permet d'entreprendre.

Ces idées sont les mêmes que celles qui ont guidé les anciens dans la recherche des proportions. Nous avons déjà dit que nous pouvions, comme eux, quoique avec moins d'occasions, établir, par une suite d'observations bien dirigées, des principes généraux aussi certains que pouvaient l'être les leurs; mais, lorsque l'art, par une extension nécessaire, et sans perdre de vue le *général*, s'empare de l'*individuel*, soit pour en faire le but essentiel de son triomphe, soit pour le faire servir comme de matériaux à la signification d'une pensée dominante, une fausse application du *général* peut altérer l'expression propre, la rendre prétentieuse ou inintelligible. Il faut donc étudier chaque individu comme un système à part, en connaître les proportions et les reproduire scrupuleusement, si elles sont les conséquences du caractère

qui est propre à l'individu, si elles contribuent à une signification complète et nécessaire.

M. de Clarac a apporté un soin scrupuleux dans un travail sur les proportions qu'il offre aux artistes. Voici la méthode dont il s'est servi :

« Il paraît, dit-il, que la méthode la plus sûre est de prendre pour hauteur de la tête sans cheveux, deux fois la distance du dessous du menton au dessus du milieu de la paupière supérieure, à l'endroit où elle se joint au bord de l'os sus-orbitaire. Ces deux points extrêmes sont établis sur des parties de la boîte osseuse de la tête, et ils sont presque toujours sentis dans les têtes antiques. J'ajouterai encore que, dans les plus belles statues antiques dont la pose est droite, il y a trois grandes proportions qui sont presque toujours égales entre elles : ce sont la distance de la fossette des clavicules à la naissance du pénil, celle du nombril au-dessus de la rotule, et celle de ce point à la plante du pied intérieurement, et la jambe étant perpendiculaire. Ces trois mesures, qui embrassent dans leur longueur toute la figure, sont très-importantes. De la crête des os des îles au milieu de la rotule, il y a aussi en général la même distance que de ce dernier point au bas de la partie antérieure du talon ; et c'est encore la même que celle de la fossette des clavicules au bas de l'abdomen (1). »

PRUNELLES. — Relativement au jeu de la lumière sur la substance transparente des prunelles, celles-ci

(1) On trouvera dans l'ouvrage de M. de Clarac une foule de renseignements curieux et une quantité prodigieuse de traits exécutés d'après tout ce que le Musée et les cabinets étrangers ont pu lui offrir.

personne, pour éviter le ridicule qui résulterait, dit-il, d'une quantité portée à l'excès.

R

RACCOURCIS.— Il importe aux peintres de distinguer le raccourci géométral ou orthographique d'avec le raccourci perspectif ou scénographique, qui est une altération ou modification du raccourci orthographique.

RAYONS VISUELS.— On a donné quelquefois le nom de *rayon principal* au rayon qui, partant de l'œil du spectateur, va aboutir au point de vue appelé aussi point principal. Ce rayon est par conséquent censé perpendiculaire au tableau.

Quand on considère deux parties séparées ou deux points d'un objet, ces deux points arrivent à l'œil en ligne droite par deux routes différentes qui forment un angle dont le sommet serait dans l'œil, et dont la base se rétrécit si on s'éloigne, et s'élargit si on se rapproche. On a appelé ces directions, *rayons visuels*.

RÉCHAMPIR ou ECHAMPIR.— Distinguer et séparer du fond les traits de contour d'un objet peint, en posant de nouvelles couleurs sur le fond ou sur la figure représentant cet objet. On réchampit de noir les lettres jaunes ou dorées des enseignes, afin d'obtenir la netteté et la correction que le premier travail n'a pu produire.

REHAUTS.— Endroits où les couleurs sont les plus luisantes. Ils peuvent avoir lieu même dans l'ombre.

REPEINTS.— On appelle *repeints*, les retouches tardives qu'un peintre donne après plusieurs années à un de ses tableaux, ou les réparations des vieux ta-

bleaux, sur lesquels on refait des parties détruites. Les repeints ne manquent pas de se désaccorder, lorsqu'ils sont exécutés à l'huile, et s'ils sont quelquefois choquants par le peu de talent du réparateur, ils le deviennent presque toujours par l'effet de l'obscurcissement ou du jaunissement des huiles qui ont délayé les couleurs. Il convient donc que les repeints soient exécutés avec des couleurs inaltérables.

REPENTIRS. — Souvent les peintres qui se repentent d'avoir exécuté certaines parties de leur tableau, couvrent d'un nouveau travail et de nouvelles figures ces parties, sans enlever les couleurs de dessous, mais il arrive quelquefois, au bout de quelque temps, que les figures du premier travail ou du dessous poussent ou repoussent à travers les nouvelles couleurs.

RÉPÉTITION. — Il faut distinguer une *répétition*, ou un double d'un auteur, avec une copie faite par une autre main que celle de l'auteur. Une copie n'est jamais considérée comme un double ou une répétition, quelque exacte et savante qu'elle soit. Cependant beaucoup de personnes, pour servir leur intérêt, font passer des copies pour des doubles.

REPOUSSOIRS. — Certains peintres ont placé sur le devant de leurs tableaux des objets fortement ombrés, dans l'intention (mal entendue) de faire fuir ou de repousser loin du cadre les autres objets.

La juste imitation du perspectif seul fait repousser ou fuir les objets fuyants. Le noir n'est point un repoussoir, puisqu'il peut être fuyant, de même que ce qui est incolore peut être proche.

RESTAURATION des tableaux. — Lorsque les restau-

rations sont confiées à des hommes qui n'ont aucune connaissance de l'art, ou à des mains inhabiles, il peut en résulter la destruction complète d'une œuvre de prix, ou du moins une altération plus grave que celle qu'il s'agit de réparer. Nous allons présenter successivement tous les procédés relatifs à la réparation des accidents matériels.

Panneaux fendus, voilés, disjoints et tout-à-fait séparés. — Lorsque les ais d'un panneau sont disjoints, il faut les coller de nouveau, les rapprocher le plus possible, et contenir le tout au moyen d'un instrument de fer que les ébénistes appellent *sergent*. Si la séparation est l'effet d'une brisure, on peut donner plus de solidité à la jonction, en appliquant derrière elle une bande de toile bien collée. Si le panneau est voilé, il faut le mettre en presse à l'humidité, et le fixer sur un *parquet* (1). Si, à cause de l'épaisseur du panneau, on ne peut aisément se rendre maître de la courbure, on peut l'amincir au moyen de la scie.

Si le bois est très-vermoulu, il faut procéder à l'*enlèvement*.

Murs et crépis dégradés. — Les restaurations partielles se font plus facilement sur une peinture encaustique que sur une peinture à l'huile. Il y a telle dégradation qui exige que l'on procède aussi à l'*enlèvement*.

(1) Un *parquet* est un grillage en bois de sapin; les barres qui sont dans la direction des fibres du bois du panneau, sont les seules qui soient collées au panneau. Les barres transversales sont maintenues par les premières et engagées dans les entailles faites dans leur épaisseur; elles ne sont point collées pour laisser au panneau le mouvement qui s'opère toujours sur sa largeur; elles servent seulement par leur pression à l'empêcher de se déjecter.

Toiles trouées, crevées, déchirées. — Un moyen fort simple est de tremper un morceau de canevas clair dans de la cire fondue, et de l'appliquer derrière la place endommagée, que l'on aura eu soin d'imbiber aussi de cire fondue. Le tableau aura d'abord été renversé sur une surface très-plane : l'on fait bien adhérer les parties, en frottant assez longtemps avec précaution, au moyen d'une lame ou d'une spatule. Il est bon quelquefois de procéder à l'application du morceau de canevas par le frottement continu d'un morceau de cire jaune ordinaire, et en l'étendant un peu au-delà. Ce moyen, en laissant plus de souplesse à la portion restaurée, est moins susceptible de laisser reconnaître la réparation.

Les réparations à la colle ne valent rien, elles font goder la toile. Quand le tout sera bien aplati, on enlèvera l'excédant de la cire, on mastiquera avec du blanc mêlé d'empois, et on repeindra. Si le grain de la toile est apparent, on produit un effet semblable en appliquant, sur le mastic encore mou, un morceau de toile du même grain, et pressant dessus pour y former l'empreinte du tissu.

Toiles bossuées, distendues. — Lorsqu'une toile a été poussée par quelque corps dur qui en distendant les fils a occasionné des bosses, il faut mouiller la toile et laisser sécher lentement. Il faut quelquefois réitérer cette opération et mettre sous presse.

Ampoules et boursoufflures. — Pour faire disparaître les ampoules et boursoufflures, on frotte la partie soulevée avec de la colle à entoiler ; on la perce en plusieurs endroits avec une épingle, et en frottant avec un pinceau, on tâche de faire pénétrer la colle. On

essuie la colle, on passe sur l'ampoule un peu d'huile de lin, pour la ramollir, avec un fer légèrement chaud ; on affaisse les parties soulevées, et la colle les retient de nouveau à la toile.

Pour les *gerçures*, il faut enlever le vernis et remplir les sillons avec de la bonne colle et du mastic. Cette réparation est fort longue et très-difficile.

Toiles séparées de l'apprêt. — Au moyen de l'entoilage, la colle qui pénètre les deux toiles atteint et y fixe l'apprêt. Si ce moyen ne suffit pas, il faut lever la peinture de dessus son fond et la recoller solidement sur une nouvelle toile.

Enlevage et rentoilage. — Si l'on est obligé de remettre un tableau sur une toile nouvelle, et que le tableau soit extrêmement desséché, on commencera par l'enlever du châssis ; on l'attache sur une table bien unie, la peinture en dessus ; on applique sur la peinture plusieurs couches d'huile mêlées d'un peu d'essence de térébenthine. Cette huile pénètre la peinture devenue trop aride, et recolle les parties de couleur prêtes à se détacher. On essuie avec précaution, et on dégraisse toute la surface avec une légère dissolution de soude ou de potasse. On colle une gaze sur toute l'étendue, et ensuite plusieurs feuilles de papier mince et bien ébarbé. La gaze, collée d'abord, adhère sur tous les points : comme elle ne peut emprisonner l'air, on évite par ce moyen les soufflures.

La colle la meilleure est préparée avec parties égales de colle de Flandre et de farine de seigle (1).

(1) La toile neuve doit avoir bouilli dans l'eau, et après avoir été mouillée au moins vingt-quatre heures, elle a séché lentement à l'air.

Quand la peinture est ainsi fixée, on renverse le tableau. On procède à l'enlevage de la vieille toile. Si elle a été encollée avant de recevoir l'impression, il suffit de la mouiller légèrement avec une éponge. La colle une fois détremmée, la toile se détache facilement. S'il n'y a pas d'encollage sous la couche d'impression, il faut user la toile avec de la pierre-ponce ou une râpe. On peut aussi, au moyen d'eau seconde, corroder la vieille toile, la séparer de l'impression, et l'enlever ainsi fil par fil; mais il faut agir avec les plus grands soins, pour ne pas laisser pénétrer l'humidité de manière à endommager la peinture.

Lorsque toute la vieille toile a été enlevée, et que toute humidité a disparu, on pose, sur l'envers du tableau, une gaze légère, puis on donne une couche de peinture au blanc de céruse rendu très-siccatif (1). On laisse sécher; on donne une seconde couche, et aussitôt après avoir posé la seconde couche, on applique toute cette préparation sur la nouvelle toile qui est destinée au tableau, au moment où on vient de l'enduire elle-même d'une couche de peinture. On fait passer la molette sur toute la surface, pour chasser l'air; on met en presse; et, lorsque l'opération a été bien dirigée, le tableau se trouve placé sur une toile neuve sur laquelle les temps humides n'ont aucune influence. Si on n'a pas à craindre l'humidité, on se borne à employer une forte colle sans l'intermédiaire de la gaze.

(1) Blanc de céruse et un peu de minium très-fin et huile de lin épaissie par une longue ébullition. Le tout bien broyé. Pour appliquer cette couche, on peut se servir d'une brosse ferme ou d'un couteau à manche courbé.

Il ne reste plus qu'à décoller le cartonnage appliqué sur la peinture, ce qui se fait à l'aide d'une éponge mouillée.

Si, le papier que l'on a employé pour le cartonnage étant trop épais, l'on trouve sur le tableau l'empreinte des marges superposées, on peut les faire disparaître, en promenant, sur la surface du tableau, un fer légèrement chaud. Du reste, la gaze encollée, que l'on a posée d'abord, doit s'opposer à cet inconvénient.

Ce rentoilage est préférable à celui que l'on fait ordinairement à la colle.

S'il s'agit d'enlever un tableau de dessus un panneau, on se rend d'abord maître de la peinture par le même procédé, c'est-à-dire en collant dessus de la gaze, et plusieurs doubles de papier. Ce cartonnage étant sec, on pose le tableau à plat sur une table bien unie, et avec une scie montée de manière qu'elle ne puisse pénétrer dans toute l'épaisseur du bois, on scie le panneau par petits carrés, qu'on enlève ensuite très-facilement avec un ciseau ; on approche ainsi très-bien de la peinture, sans courir le risque de l'endommager. Alors, avec un petit rabot et des râpes, on réduit le bois à une si mince épaisseur, qu'en le mouillant légèrement avec une éponge, on le détache sans peine, et l'on met à découvert l'impression en détrempe qui avait été appliquée sur le panneau avant de commencer le tableau. On enlève cette impression, qui presque toujours est fendillée comme la faïence qui a été sur le feu. On procède ensuite au rentoilage, dont nous avons donné plus haut le procédé (1).

(1) Avant de procéder à la destruction du panneau, on peut essayer d'humecter, vers l'un des bords, une petite partie de la colle qui sert

L'enlevage d'un tableau peint sur mur ne présente pas plus de difficultés. Lorsqu'on a appliqué sur la peinture un fort cartonnage, on fait dans le mur, autour du tableau, une entaille assez large pour pouvoir, avec un ciseau, détacher du mur le ciment sur lequel ordinairement le tableau est peint. Cet enduit, qui n'a pas plus de 8 ou 10 centimètres d'épaisseur, se détache facilement et reste adhérent à la peinture.

A mesure que l'enduit se sépare du mur, on roule le tableau sur un gros cylindre pour le transporter. Il reste à enlever le ciment adhérent à la peinture, on y parvient avec un ciseau; c'est une besogne qui exige plus de patience encore que d'adresse.

Si le tableau était peint immédiatement sur la pierre, sans aucun enduit de mortier, on parviendrait encore à l'en détacher en s'y prenant comme un écorcheur, et se servant d'un ciseau ayant des dents comme une scie, et aiguisé de manière qu'il tendit toujours à mordre du côté du mur (1).

Nettoyage, dévernissure. — L'eau seule fait du tort aux tableaux lorsqu'ils sont desséchés. Elle peut dissoudre certaines couleurs; elle pénètre par les fentes, augmente l'aridité de la couleur, et contribue à la détacher de son fond. Une imbibition d'huile de pavot

ordinairement à l'impression. Si on parvient à détacher un coin du tableau, on humectera de nouveau et on roulera la peinture successivement. Ce travail est fort long et exige beaucoup de patience.

(1) Stephano Barezzi, de Milan, emploie pour les fresques, des toiles préparées qui enlèvent toute la peinture et laissent la muraille blanche. Il reporte la peinture ainsi saisie sur une autre muraille, sans que le moindre trait soit perdu. Plusieurs tableaux ont déjà été détachés de cette manière. L'opération a réussi tant sur les murailles inégales que sur les murailles unies.

ou d'huile de lin épaissie à l'air et délayée dans de l'essence de térébenthine, est un moyen de rattacher les parties prêtes à tomber; on essuie avec un linge fin, on laisse sécher, et ensuite on nettoie avec plus de sécurité.

Si le tableau est en bon état et qu'il ne s'agisse que d'enlever un vernis ordinaire sans huile, rien n'est plus facile. On commence par laver le tableau en entier, une ou deux fois, avec de l'eau-de-vie de grains; le vernis se dissout en partie, et le tableau se couvre alors d'une croûte blanchâtre et farineuse qui en masque momentanément le coloris.

Vingt-quatre heures après le lavage, on le frotte doucement avec le doigt, en commençant par l'un des coins du tableau, et jusqu'à ce que le vernis se pulvérise et farine sous le doigt. On frotte peu d'espace à la fois, et si le vernis résiste, on met sous le doigt une pincée de colophane en poudre, et l'on commence par l'une des places les moins importantes du tableau. Il ne faut pas se rebuter au premier essai, car il y a des vernis qui s'enlèvent difficilement surtout quand ils sont trop secs. Il ne faut pourtant rien mouiller; on peut frotter hardiment sur les clairs, mais l'on ne doit frotter que légèrement sur les ombres, et en général sur toutes les parties que l'on juge avoir été glacées. Les chairs demandent la plus grande précaution.

Le vernis fariné, on enlève cette poussière avec un linge lin; on doit l'enlever souvent pour qu'elle ne s'échauffe pas sous le doigt: le frottement éraillerait et enlèverait la couleur; pour agir avec plus de prudence, on use le vernis d'abord en gros, et l'on pro-

cède avec plus de ménagement lorsqu'on arrive à la fin du frottage.

Pour enlever le vernis ordinaire par dissolution, on se sert d'essence de térébenthine ou d'esprit-de-vin, ou de l'un et de l'autre mêlés ensemble. Ces moyens demandent les plus grandes précautions; ils peuvent attaquer promptement les couleurs. Le mélange d'essence et d'esprit-de-vin est surtout à redouter. Si cependant on est forcé de s'en servir, on procède ainsi :

On imbibe légèrement un petit morceau de coton cardé, et on frotte le vernis qui se détache aussitôt et se fixe sur le coton; on retourne, on replie le coton, on l'imbibe de nouveau et on nettoie une autre place. Plus on arrive vers la fin de l'opération pour chaque place que l'on a entreprise, plus il faut redoubler d'attention.

Ce moyen est si actif, que l'on n'emploie quelquefois que de l'eau-de-vie. On se procure de bonne eau-de-vie de vin. On humecte une partie avec un linge fin ou du coton, sans frotter. Après une demi-minute, on frotte avec le linge et l'on s'arrête à temps. On va ainsi progressivement de place en place et toujours avec une nouvelle portion de linge propre. Puis enfin on lave entièrement la superficie et sans laisser séjourner l'humidité que le linge a déposée (1).

Du reste, l'état dans lequel se trouve le tableau doit déterminer le choix des procédés. Si, par exemple, il a été verni avec du blanc d'œuf, il est évident qu'on

(1) Paillet de Montabert conseille l'emploi du jaune d'œuf bien battu et mêlé avec une goutte d'eau-de-vie. On l'étend sur la peinture; on l'y laisse quelque temps, et on lave ensuite à l'eau tiède ou même à l'eau-de-vie.

ne pourra enlever ce vernis qu'avec de l'eau ; si au contraire on a employé un vernis huileux, tel que nos vernis au copal, on ne pourra l'enlever qu'avec beaucoup de peine. Il faudra le ramollir en le frottant, pendant plusieurs jours, avec de l'essence de térébenthine et de l'huile, peut-être même avec de l'alcool faible, tenant un peu de potasse en dissolution ; et quand ce vernis sera suffisamment ramolli, on l'enlèvera avec un grattoir.

Lorsque la crasse qui se trouve dans les cavités formées par le tissu de la toile ou les inégalités de la surface de la peinture n'est pas enlevée, il ne faut pas s'obstiner à l'atteindre en frottant avec la brosse ou l'éponge, il faut recourir au grattoir ; quelquefois un cure-dents suffit, d'autres fois il faut un tranchant bien acéré.

On peut recourir à d'autres expédients, mais on voit que plus il se présente de difficultés, moins les données sont certaines.

On se sert, pour frotter, de bois tamisé très-fin ; on frotte avec une brosse un peu rude trempée dans une légère eau de savon. L'eau forte plus ou moins légère, le sable fin tamisé, la potasse, la soude, le savon noir, s'emploient pour les vernis qui ont une grande tenacité, mais tous ces moyens sont d'autant plus dangereux qu'ils sont employés par des hommes peu capables d'apprécier les tableaux qui sont entre leurs mains. Lorsque le nettoyage du tableau est terminé, il reste à réparer tous les dommages. On conçoit que les repeints ne peuvent être confiés au premier venu.

Avant de repeindre, il ne faut pas faire reparaître les couleurs du tableau avec du vernis, on pourrait

enlever les repeints en dévernissant. Il vaut mieux frotter l'huile et essuyer, repeindre par glacis et les tenir d'un ton plus clair.

ROMANTIQUES. — Les tableaux *romantiques* sont des tableaux traités dans le genre des romans, c'est-à-dire, où l'on vise à étonner, à surprendre, et dans lesquels on se propose moins d'atteindre au grand but moral de la peinture que d'arriver à une certaine célébrité du moment. Les admirateurs, les émerveillés, en présence des tableaux romantiques, sont de la même espèce que les admirateurs et les émerveillés spectateurs des mélodrames d'aujourd'hui.

ROSE. — Couleur des roses. Cette couleur n'est pas la couleur rouge-clair proprement dite, car elle est souvent mêlée de jaune.

ROUGE. — La couleur rouge est celle qui n'est mêlée ni de jaune ni de bleu. La garance et la rose de Provins offrent la couleur rouge pure et élémentaire.

ROUX. — Orangé sali, ou mélangé de jaune et de rouge.

S

SACRIFICE. — Il est plus ou moins facile d'atteindre à l'imitation des objets, suivant leur nature. Le peintre doit connaître les moyens de l'art, et les développer complètement ou en économiser l'emploi suivant l'importance de ces objets, ou suivant le but qu'il se propose dans la représentation qu'il en offre au spectateur.

Quel que soit le degré de perfection où l'art peut prétendre dans une imitation bien entendue, comme

elle est toujours beaucoup au-dessous de la réalité, il est un artifice qui consiste à donner moins d'apparence à certaines parties pour en faire valoir d'autres et faire croire dans celle-ci à une vérité beaucoup plus grande, ou faire ressortir à leur occasion certaines qualités de l'art qui occupent le premier rang. L'art des sacrifices, ou de subordonner la vérité de l'imitation de telle partie à telle autre, trouve son application dans toutes les parties de la peinture.

SAURE. — Couleur jaune tirant sur le brun.

SCÈNE. — Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects ou points de vue subordonnés, c'est le mieux.
(DIDEROT).

SCIAGRAPHIE, graphie des ombres. — Les tons sont le résultat des ombres, lesquelles sont des degrés de privation de lumière. Or, la sciagraphie est la science de représenter les tons et par conséquent les ombres par le clair-obscur. Paillot de Montabert préfère ce mot à celui de *tonographie*, parce que celui-ci, bien que collectif, ne spécifie pas l'étude mathématique des degrés des tons, selon les ombres produites par les obliquités et selon les ombrages, etc.

SENTIMENT. — Le sentiment, dit Reynolds, peut faire des poètes et non des peintres, parce que la peinture est fondée sur une suite d'études que le cœur ne saurait deviner.

Ceux qui représentent la peinture comme une espèce d'inspiration, comme un don de la nature accordé dès le berceau à certaines personnes privilégiées, sem-

blent s'assurer bien plus favorablement par là de l'esprit de leurs lecteurs, et avoir un air bien plus décidé et séduisant que l'observateur qui s'arrête à examiner froidement par quels moyens on peut se rendre maître de l'art, comment il est possible d'agrandir et de fortifier l'esprit, et quels sont les guides qu'il faut choisir pour parvenir à la perfection.

(REYNOLDS.)

SEPIA. — La *sèche* (en italien *seppia*) est un polype de mer qui fournit une liqueur noire, dont les dessinateurs font usage pour exécuter les lavis de même qu'ils font usage du *bistre* et de l'*encre de Chine*.

SITUATION. — Il importe infiniment de ne pas confondre la position avec la situation. La position est la manière d'être d'un objet, elle n'a rien de commun avec le site sur lequel il pose, où il est placé, ni avec l'aspect sous lequel on le considère.

STYLE. — En peinture, on entend par *style* la manière d'être en général, ou le caractère général d'un tableau.

Mengs a dit : « La réunion de toutes les parties qui concourent au mécanisme ou à l'exécution d'un tableau, forme ce que j'appelle *style*, qui, à proprement parler, constitue la manière d'être des ouvrages de l'art. » Les Italiens appellent aussi *style* l'exécution. Enfin, il semble qu'en français on entende par *style* l'idée générale du tableau, le goût de tout l'ouvrage pris dans son ensemble ; et cependant on n'applique pas ce mot *style* aux sujets d'un ordre inférieur, on ne l'applique qu'aux compositions importantes et relevées, et c'est alors que l'on juge ces compositions

comme étant d'un bon ou d'un mauvais style, d'un style grand ou d'un style commun.

STRAPASSER OU EXTRAPASSER. — Passer par-dessus toutes les règles et les mesures, peindre ou dessiner à tort et à travers.

SURFACE. — On appelle *surface* ou *superficie*, l'étendue en longueur et en largeur considérées ensemble, indépendamment de la hauteur. Une superficie tient aux arêtes qui la séparent des superficies voisines.

SYNÉTRIE. — La *symétrie* est la proportion et la bonne proportion, c'est-à-dire les rapports convenables de grandeur, de figure, de couleurs, etc. Ce mot a une autre acception qu'il importe de distinguer : il signifie parité, égalité, pendant, similitude. Cette acception lui a été donnée surtout par les modernes. Dans sa première acception, il se rattache à la composition générale et à toute l'invention.

T

TABLEAU PRÉPARATOIRE. — L'usage que font les peintres de *tableaux préparatoires monochromes*, est très-propre au perfectionnement du dessin, l'artiste n'étant point préoccupé des teintes et de tout ce qui dépend de leur modification et de leur harmonie.

TABLEAU DE CHEVALET. — On appelle *tableau de chevalet*, un petit tableau qui n'excède pas 1 mètre à 1^m.20; et, s'il porte 2 mètres à 2^m.50, ce n'est plus un tableau de chevalet. Cependant un tableau même de 3 mètres est fait sur le chevalet.

TABLEAU SOUS CRASSE. — Grâce aux vernis à l'huile

et sans huile, grâce aux vernis de blancs d'œufs, aux frottis d'huiles siccatives, et à quelques enduits de couenne de lard, le tout mêlé de poussière, de fumée de bougie, etc., les tableaux sont souvent couverts d'un voile roussâtre qui est une bonne fortune pour certains connaisseurs, qui découvrent seuls des chefs-d'œuvre à travers ce vilain voile, et une bonne fortune pour les nettoyeurs dits restaurateurs, qui d'abord tâchent de décrasser ces tableaux, puis font repeindre par d'autres mains les parties qu'ils ont enlevées avec la crasse, ou par maladresse, ou par précipitation. A de tels tableaux, ainsi repeints et effacés, une seconde crasse est nécessaire, parce qu'elle déguise les traces du prétendu restaurateur, en sorte que beaucoup de tableaux sont plus intéressants sous une crasse artificielle, que lorsqu'ils se montrent à nu avec leurs cicatrices et leurs stigmates.

Il importe de faire remarquer que l'usage des vernis résineux et la difficulté d'obtenir des repeints qui ne changent point eux-mêmes, sont la cause de ces inconvénients.

TABLEAU DE VUE (*paysage*). — C'est la représentation exacte d'un site, d'un lieu, d'un ou de plusieurs édifices, etc. La ressemblance individuelle est la première condition de ces représentations ou de ces vues; mais comme ces tableaux sont au fait des productions de l'art libéral de la peinture, on exige qu'ils offrent de plus toute la beauté dont ils sont susceptibles. Ainsi de même que dans un portrait on requiert, outre la ressemblance, le beau choix, c'est-à-dire le choix des beaux moments du modèle et la belle combinaison dans tout ce spectacle vrai et vraisemblable, de

même on exige que les vues, bien qu'exactement et scrupuleusement répétées, offrent, soit par le choix du clair-obscur, soit par le choix de l'atmosphère, soit par le choix d'aspect, etc., toute la beauté à laquelle ces sortes de peintures peuvent atteindre.

TEINTES. — Dans la pratique, les teintes sont les mélanges que l'on fait sur la palette avec des matières colorantes, pour se faciliter les moyens d'arriver plus promptement à l'imitation des objets, sous le rapport de la modification de la lumière et des tons de couleurs.

Un système absolu de préparation serait d'une médiocre utilité. Il faut se familiariser soi-même avec la valeur particulière de toutes les couleurs dont l'emploi est usité, et avec les modifications qu'elles subissent optiquement par l'action plus ou moins énergique de chacune d'elles, dans les combinaisons que l'on juge nécessaires de réaliser. Il est bon de se rappeler que le blanc et le noir, en agissant sur la lumière d'une manière propre à chacun de ces matériaux, tendent également, à leur manière, et suivant qu'ils interviennent dans les mélanges, à ôter aux matières colorantes primitives l'énergie qui leur appartient. Cette propriété du blanc et du noir, bien comprise, sert merveilleusement aux exigences d'une imitation désirée, mais autrement elle peut être souvent un obstacle à la justesse des teintes. Il est bon de se rappeler aussi que les mélanges binaires, avec ou sans addition de blanc ou de noir, conservent leur propriété dans leur progression ou dans leur décroissance lumineuse; et que l'addition d'une troisième couleur étrangère aux deux autres détruit cette propriété en raison de sa quantité. Cette diversité d'actions est ce

qui constitue l'ensemble de toutes les ressources de la palette (1).

TERREIN. — On appelle *terrein*, la surface sur laquelle pose ou plane l'objet, suriace qu'on suppose toujours plane et horizontale. On donne aussi dans certains cas ce nom au papier sur lequel on représente le plan, parce que le papier deviendra alors un *terrein* supposé.

THÉORIE ET PRATIQUE. — La théorie est la réunion de toutes les règles, soit dans l'esprit, soit dans des écrits. La théorie par elle-même est aussi parfaite, aussi complète que l'art. Une théorie peut être incomplète et obscure, de même qu'un tableau peut être incomplet et confus, sans que cela change rien à la peinture ou à la théorie de la peinture.

Puisque la théorie est censée parfaite, comme l'art, étudier la théorie, c'est étudier la perfection de l'art; négliger, dédaigner la théorie, c'est négliger, c'est dédaigner la perfection de l'art. On n'étudie pas l'art, si on n'en étudie pas la théorie, et de même que savoir la théorie n'est pas savoir faire de bons tableaux, de même savoir faire des tableaux, n'est pas savoir la peinture.

La pratique est l'application des règles qu'on a

(1) Goëthe dit quelque part que les fabricants de mosaïque, à Rome, emploient 15,000 variétés de couleur; chacune de ces variétés a 50 nuances, depuis la plus foncée jusqu'à la plus claire, ce qui fait 750,000 teintes différentes que les artistes distinguent avec la plus grande facilité. On croirait qu'avec un choix de 750,000 couleurs, il n'est pas de peinture qu'on ne puisse imiter avec exactitude, cependant les ouvriers, au milieu d'une si étonnante profusion, manquent souvent de nuances indispensables.

trouvées seul, ou qu'on a reçues des écrits ou des discours d'autrui. Entre pratique et exécution, il y a de la différence. Pratiquer, c'est mettre en pratique des préceptes, des règles ; exécuter, c'est opérer ou par les règles ou sans les règles, c'est-à-dire, de caprice. Des personnes qui possèdent la pratique, peuvent manquer d'exécution ou de dextérité dans l'exécution ; cependant il y a un grand nombre de peintres très-médiocres qui ont beaucoup d'exécution, mais qui n'ont que cela.

Enfin, la théorie est indispensable ; mais on doit le dire, elle existe, elle a toujours existé, elle est aussi ancienne que l'art ou que le monde. Dans certains temps on l'a recueillie, dans d'autres on ne l'a pas même aperçue. La pratique est de même indispensable, puisque par la contemplation on ne produit point de tableaux. Quant à l'exécution, elle doit être conforme à la théorie, elle doit donc être belle, initiative et convenable ; cependant on peut exiger d'elle moins de perfection, parce qu'elle est plus l'ouvrage de la main que celui de l'esprit.

« Etudiez d'abord la théorie avant d'en venir à la pratique, qui est un effet de la théorie. »

LÉONARD DE VINCI, *Traité de Peinture*,
Chap. VII.

TIRER. — On dit des couleurs à l'huile qu'elles *tirent*, quand, commençant à sécher, elles deviennent glutineuses, et que le pinceau, en les conduisant, semble peindre dans une espèce de vernis gras, ce qui donne au tableau un aspect poli et émaillé qui est souvent recherché par certains coloristes.

TON. — Les anciens entendaient par le mot *ton*, le clair-obscur ou le clair et l'obscur, c'est-à-dire, les degrés d'intensité lumineuse, condition qui, en peinture, comme en physique, doit être séparée des teintes ou de l'énergie des couleurs. Il y a donc la teinte et il y a le *ton*. A ton égal, les teintes peuvent varier ; à teintes égales, les tons peuvent être différents. C'est ainsi que la fleur du lilas et le violet de l'habit épiscopal sont de la même teinte ; mais le lilas est d'un ton plus clair. De même les grains d'une grappe de chasselas peuvent être du même ton, mais offrir des teintes différentes. (Nuances.)

TROCHISQUES. — Tablettes ou pastilles de couleurs broyées, séchées, et prêtes à être broyées de nouveau et mêlées avec l'huile ou avec l'eau, pour l'usage des peintres. Le mot *pastilles* est tout aussi clair que le mot *trochisques*.

TROIS-QUARTS. — Les peintres emploient ce mot assez utilement, pour désigner l'aspect sous lequel un corps supposé cylindrique est aperçu, lorsque le spectateur n'est placé ni vis-à-vis ou parallèlement au profil de ce corps, ni vis-à-vis ou parallèlement à sa face, mais entre les deux. Les dessinateurs distinguent aussi le trois-quarts faible, lorsque l'objet est presque vu de face, et le trois-quarts perdu, lorsque l'objet est presque vu par derrière : tel est le dessin d'une tête vue par derrière et qui laisse voir la joue fuyante et un peu le bout du nez.

TURQUIN. — Bleu foncé.

V

VERNIS. — On range les vernis en trois classes : les vernis à l'esprit-de-vin (l'alcool), ceux à l'essence de térébenthine, et les vernis huileux, appelés aussi vernis gras ou vernis durs.

Les vernis à l'alcool ne sont point employés dans la peinture à l'huile. Les vernis à l'essence de térébenthine et les vernis huileux sont sujets à jaunir.

Voici l'annonce d'un nouveau vernis pour les tableaux, les fresques, les aquarelles, et propre aussi à retoucher. L'inventeur est M. Soehnée. Ce vernis aurait toutes les qualités que l'on peut désirer ; il est incolore, diaphane, luisant, inaltérable à l'humidité, imperméable, dur et souple, non sujet à se rayer à l'ongle, ni à se gercer ou à écailler, et pouvant être lavé sans perdre son brillant ; le frottement à sec par lequel on enlève entièrement les vernis ordinaires, n'a aucune action sur lui, car il n'en détruit même pas le lustre quand il a acquis, toutefois, son dernier degré de dureté, siccité parfaite qu'il prend au bout d'un certain temps ou immédiatement, en faisant usage de la chaleur.

Les vernis résineux, ordinairement employés, ont l'inconvénient de perdre leur éclat en très-peu de temps, de manquer de solidité, puisque l'air et l'humidité les décomposent ; en outre, leur brillant et leur transparence souffrent beaucoup lorsque, pour enlever les salissures accidentelles, on fait usage de l'eau. Cependant ce nettoieinent ne peut s'opérer à sec, puisque ces vernis sont d'une telle aridité que le moindre

frottement, un peu réitéré, les réduit en poussière farineuse. Quant aux vernis huileux ou vernis gras que l'on peut laver sans inconvénient ou frotter à sec, on sait qu'ils jaunissent, et qu'il est fort difficile de les enlever. Celui-ci s'enlève facilement en passant à plusieurs reprises une brosse imbibée d'esprit-de-vin sur les parties qu'on veut dévernir, et en enlevant ensuite avec un linge fin ce vernis détrem pé et amolli. L'inventeur de cette composition, en indiquant ce moyen de l'enlever, est bien persuadé qu'on ne sera jamais obligé d'en venir là pour cause d'altération (1).

Nous avons employé ce vernis, et nous lui avons reconnu toutes les qualités énoncées, sauf celles qui ne peuvent être constatées que par le temps. Quant à l'usage de l'esprit-de-vin, seul moyen indiqué pour l'enlever, on comprend qu'il faudra procéder avec la plus grande précaution, puisque nous avons reconnu que l'esprit-de-vin pouvait altérer les couleurs : inconvénient que l'on n'a point à redouter si la peinture est très-sèche, et si l'on a le soin de ne l'enlever que successivement et en essuyant chaque place avec un linge fin, à mesure que l'esprit-de-vin a détrem pé les vernis. Il faut aussi, comme pour tous les autres, éviter de repasser inutilement sur les parties déjà vernies, surtout si la peinture n'a pas acquis un degré suffisant de siccité. Nous avons remarqué qu'il fallait ne l'employer, pour plus de commodité, qu'avec la

(1) Une peinture à l'huile recouverte de ce vernis s'est conservée pendant cinq années dans un carton, avec des gravures, sans que l'on pût reconnaître le changement que tout autre vernis aurait subi ainsi privé d'air.

moindre quantité possible ; si une seconde couche est nécessaire, il ne faut la mettre que lorsque la première est parfaitement sèche, ce qui s'opère en très-peu de temps, surtout dans un endroit chaud.

Cette composition est aussi recommandée comme vernis à retoucher.

Ce même vernis, avec une légère modification apportée dans son menstree dissolvant et son degré d'épaisseur, peut être employé avec le même avantage sur les fresques, les aquarelles et les gravures.

Pour vernir une aquarelle, il faut se servir d'un pinceau en queue de morue légèrement imprégné de vernis, et passer rapidement sur la peinture afin de ne pas donner le temps aux couleurs de se délayer.

La première couche étant bien sèche, on en applique une seconde.

Cette même composition, étendue à plusieurs couches sur le velin, le rend propre à recevoir les couleurs à l'huile.

Ce vernis sert encore pour fixer les couleurs sur les étoffes et pour vernir le bois.

Il ne s'écaille pas et ne jaunit point. On recommande de ne point vernir dans une chambre froide. Avant de vernir les gravures, les lithographies et les aquarelles, il faut les encoller avec la colle de parchemin.

On trouve maintenant dans le commerce du vernis au copal que l'on peut mélanger dans les couleurs et qui sert à retoucher.

Vernis à l'essence de térébenthine. — Le vernis à l'essence de térébenthine est composé de deux parties d'essence et d'une partie de mastic en larmes. On ex-

pose le mélange dans des bouteilles au soleil pendant huit jours, ou à la chaleur des cendres tièdes.

On blanchit d'avance le mastic en l'exposant à l'air recouvert d'eau ; l'eau s'évapore et le mastic blanchit.

Lorsque ce vernis est ancien et qu'il graisse, on peut le rafraîchir avec un peu d'alcool. En général, l'addition d'un peu d'alcool dans les vernis à tableaux, les empêche de graisser et de paraître trop luisants.

Les *chancisures* des tableaux exigent quelquefois que l'on procède à une *dévernissure* complète ; dans le cas contraire, on comprend qu'il est nécessaire de bien connaître l'espèce de vernis qui a été employée pour que la réparation soit bien faite.

VERRE. — *Peinture sur verre.* — Suivant la remarque de M. Emeric David, les écrivains qui ont fait des recherches sur l'antiquité du verre ont souvent confondu le verre *teint*, le verre *peint* et le verre *émaillé*. Le nom de *verre peint* est devenu une expression générique par laquelle on a désigné le verre empreint d'une couleur factice, de quelque manière qu'elle lui ait été donnée. Cette erreur a jeté de l'obscurité dans l'histoire de la *peinture sur verre* proprement dite.

La peinture sur verre ne date que du ix^e siècle, tandis que l'invention des vitraux diversement colorés remonte au iv^e siècle. M. Emeric David indique comme les plus anciens vitraux de ce genre, ceux qui furent placés dans la basilique de Saint-Paul de Rome, dite *Saint-Paul-Hors-des-Murs*, bâtie par Constantin, agrandie par Théodose, et embellie de nouveau par Honorius. C'est sous le règne de Théodose que M. Emeric David trouve le premier l'emploi des verres *teints*. Il fonde son opinion sur la manière dont les écrivains

du temps en ont parlé. Fortunat, Grégoire de Tours et Anastase, qui en ont fait mention, se bornent à admirer la diversité des couleurs, sans aucune indication d'ornements. Elles imitaient, disaient-ils, *le jeu de l'arc-en-ciel, les tons dorés de l'aurore, les feux du soleil levant*; ce genre d'embellissement, en donnant à la lumière du jour un éclat mystérieux, contribuait aussi à frapper les esprits d'une *religieuse terreur*.

C'est dans la ville de Dijon où le savant antiquaire trouve les essais les plus anciens de *la peinture sur verre*. Un historien de 1052 assure qu'il existait encore de son temps dans l'église du monastère de Saint-Bénigne un *très-ancien vitrail* représentant le martyr de sainte Paschasie, et que cette peinture avait été retirée de la vieille église restaurée par Charles-le-Chauve.

Le Vieil s'est trompé en ne plaçant *la peinture sur verre* qu'au commencement du xi^e siècle.

M. Lenoir a commis aussi une erreur en ne faisant remonter la peinture sur verre qu'au temps de Cimabué. On trouvera néanmoins dans son histoire des Arts en France, des renseignements curieux sur ce genre de peinture, et des réflexions intéressantes pour le progrès de l'art.

V

VERT. — Couleur binaire composée d'autant de jaune que de bleu.

VERT DE GRIS, VERDET, OXYDE VERT DE CUIVRE. — Ces trois mots expriment la même couleur.

VERT DE VESSIE. — Vert qui s'emploie en lavis et

qui est le produit de l'arbrisseau appelé *nerprun*. Ce nom a été donné à cette couleur, parce qu'on renferme dans des vessies l'espèce de pâte que l'on obtient et qui la compose.

VIOLET. — Couleur binaire, composée d'autant de rouge que de bleu.

VESSIES DE COULEUR. — Ce sont des vessies de mouton et quelquefois de porc, ficelées en tampon, dans lesquelles on renferme des couleurs broyées à l'huile et qu'on perce pour en faire sortir la couleur en les pressant.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
INTRODUCTION.	1
CHAPITRE 1. Loi de la nature et moyen de l'art. . . .	3
§ 1. Nivellement des intelligences.	8
§ 2. Imitation sympathique.. . . .	11
§ 3. Imitation volontaire.	14
§ 4. Imitation des apparences saisissables et insaisissables.	16
§ 5. L'Ecole est tout.	19
§ 6. Détracteurs du génie moderne.	21
§ 7. Argument contre les modernes.	26
CHAP. 2. Perspective aérienne.	32
CHAP. 3. De l'ébauche.	40
CHAP. 4. De l'art d'imiter.	49
CHAP. 5. Couleurs employées.	54
CHAP. 6. Principes de l'art.	79
CHAP. 7. De la différence de la couleur suivant les Ecoles.	91
§ 1. Variation de la couleur.	91
§ 2. Pratique de l'art.	93
CHAP. 8. Moyens de tracer l'apparence des objets par l'emploi des lignes.	105
CHAP. 9. Etude de perspective.	108
CHAP. 10. De l'anatomie.	114

CHAP. 11. Art statuaire chez les Grecs.	117
CHAP. 12. Pratique de la couleur sur l'école d'Italie.	
La Vierge et l'enfant Jésus.	123
CHAP. 13. Esthétique.	126
CHAP. 14. Des concours académiques.	133
§ 1 Incompétence de l'Académie.	133
§ 2. Conditions pour être juge.	160
§ 3. Marche vicieuse de l'enseignement.	162
§ 4. Singulier exercice commandé par les profes- seurs.	163
§ 5. Confusion dans les jugements.	163
CHAP. 15. Marche à suivre dans les concours.	170
§ 1. Marche à suivre.	170
§ 2. Importance de l'esquisse.	175
Vocabulaire du peintre et du sculpteur, ou définitions des termes employés dans les arts du dessin.	183

005684864

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.





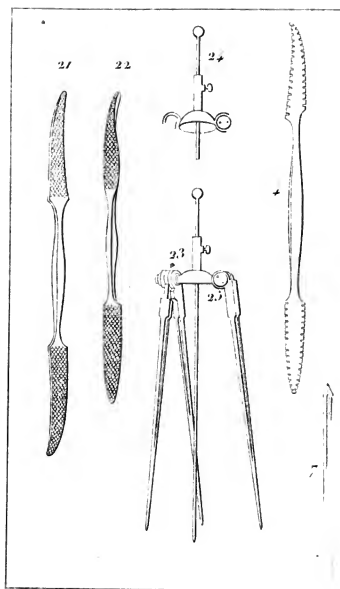
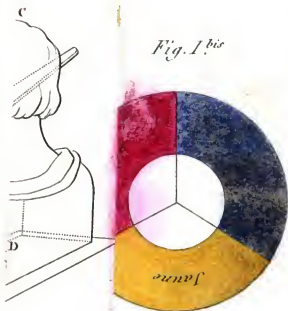
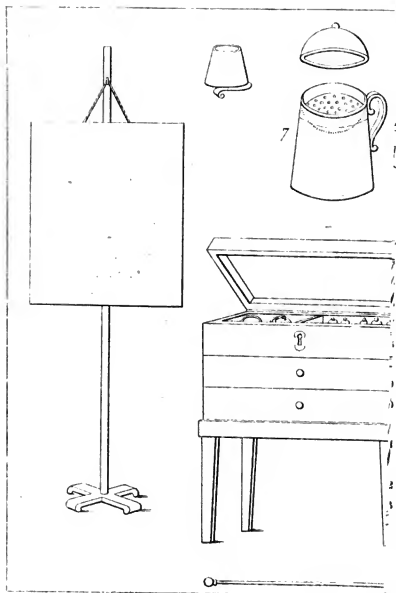
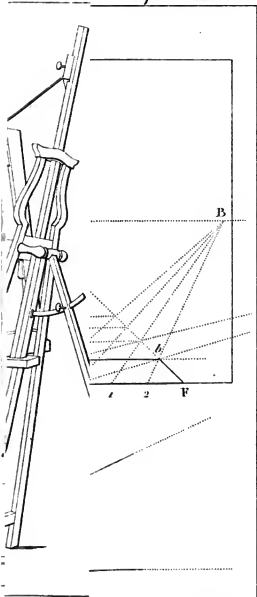
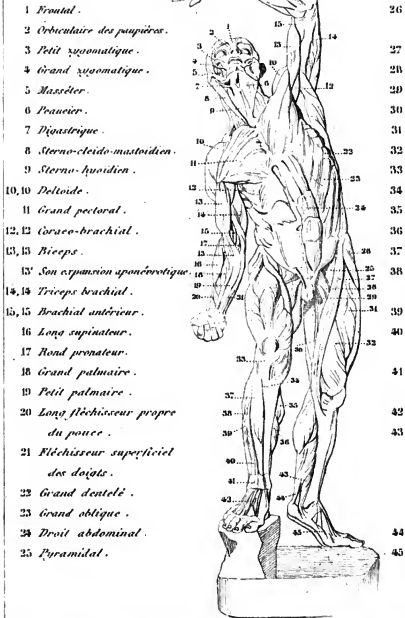


Fig. I^{bis}*cu fa.*



Le Sculpteur. Pl. II.*Goussier Sculp*

ÉCORCHÉ VU DE FACE. (Fig. 1)



- 27 *Grand dorsal.*
 28 *Grand oblique.*
 29, 29 *Aponévrose fascio-lata*
entlevée en partie.
 30 *Tenseur de cette*
aponévrose.
 31 *Moyen fessier.*
 32 *Grand fessier.*
 33 *Droit antérieur.*
 34 *Vaste externe.*
 35 *Biceps fémoral.*
 36 *Demi tendineux.*
 37 *Demi membraneux.*
 38 *Troisième adducteur.*
 39 *Premier adducteur.*
 40 *Droit interne.*
 41 *Couturier.*
 42 *Vaste interne.*
 43, 43 *Jumeaux.*
 44, 44 *Soléaire.*
 44, 44 *Tendon d'Achille.*
 45 *Long péronier latéral.*
 46 *Court péronier latéral.*
 47 *Extenseur commun des*
orteils et péronier ant.
 47' *Tendon du péronier ant.*
 48 *Sambier antérieur.*
 49 *Abducteur du p.^r orteil.*
 50 *Ligament annulaire*
du tarse.



1948

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

7.9.194

COLLECTION

DES

MANUELS-RORET

FORMANT UNE

ENCYCLOPÉDIE

DES SCIENCES ET DES ARTS,

FORMAT IN-18;

Par une réunion de Savans et de Praticiens;

MESSIEURS

AMOROS, ARSENE, BIOT, BINET, BISTON, BOISDUVAL, BOITARD, BOSC, BOUTEREAU, BOYARD, CAHEN, CHAUSSIER, CHEVRIER, CHORON, CONSTANTIN, DE GAYFFIER, DE LAFAGE, P. DESORMEAUX, DUBOIS, DUJARDIN, FRANÇOIS, GIQUET, HERVÉ, HOOT, JANVIER, JULIA-FONTENELLE, JULIEN, LACROIX, LANDRIN, LAVINAY, LEDHUY, Sébastien LENORMAND, LESSON, LORIOU, MAYER, MINÉ, MULLER, NICARD, NOEL, Jules PAUTET, RANG, RENDU, RICHARD, RIFFAULT, SCHIBL, TARBÉ, TERQUEM, TRIÉBAUT DE BERNEAUD, THILLAT, TOUSSAINT, TREMBY, TRUY, VAUQUONLIN, VERDIER, VERGNAUD, YVART, etc.

Tous les Traités se vendent séparément, 400 volumes environ sont en vente; pour recevoir franc de port chacun d'eux, il faut ajouter 75 centimes. Tous les ouvrages qui ne portent pas au bas du titre à la *Librairie Encyclopédique de Roret* n'appartiennent pas à la *Collection de Manuels-Roret*, qui a eu des imitateurs et des contrefacteurs.

Cette Collection étant une entreprise toute philanthropique, les personnes qui auraient quelque chose à nous faire parvenir dans l'intérêt des sciences et des arts, sont priées de l'envoyer franc de port à l'adresse de M. le *Directeur de l'Encyclopédie-Roret*, format in-18, chez M. RORET, libraire, rue Hautefeuille, n. 12, à Paris.

— *Insp. de Pommeret et Moreau, 17, quai des Augustins.* —

